UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05106 098 3

STORAGE ITEM
LIBRARY PROCESS
ING
Lp5-C04A
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/lartchrtienso00br

L'ART CHRÉTIEN

SON DÉVELOPPEMENT ICONOGRAPHIQUE

DES ORIGINES A NOS JOURS

DU MÊME AUTEUR

LA CATHÉDRALE DE REIMS. *Une œuvre française*. 1 vol. 56 pl. hors texte, une carte. 4 plans . . . . . 18 fr.

L'AUVERGNE. 1 vol. 129 gravures et une carte. . . . . 20 fr.
(Collection : *Anthologies illustrées des Provinces françaises.*)

CLERMONT FERRAND, *Royat et le puy de Dôme*, par G. Desdevises du Dézert et L. Brébier. 1 vol. 121 gravures et un plan . . . . . 18 fr.
(Collection : *Les Villes d'art célèbres.*)

L'ART BYZANTIN. 1 vol. 110 gravures. . . . . 20 fr.
(Collection : *Les Patries de l'Art.*)

A LA MÊME LIBRAIRIE

L'ART ET LES SAINTS

Collection de volumes petit in-4° (18×12,5) très illustrés . . . . . 5 fr.

Saint André, par Henry Martin.
Saint Antoine Ermite, par Claude Champion.
Saint Benoît, par G. de Keblorian.
Saint Bernard, par André Martin.
Saint François d'Assise, par André Pébaté.
Saint Georges, par Auguste Marguillier
Saint Hubert, par Henry Martin.
Saint Jean-Baptiste de la Salle, par Georges Rigault.
Saint Jean l'Évangéliste, par Henry Martin.
Saint Louis, par l'abbé A.-D. Sertillanges, *de l'Institut.*
Saint Luc, par Henry Martin.
Saint Marc, par Henry Martin.
Saint Martin, par Henry Martin.
Saint Matthieu, par Henry Martin.
Saint Michel, par L. Lecestre.
Saint Nicolas, par Auguste Marguillier.
Saint Paul, par Louis Flandrin.
Saint Pierre, par Georges Goyau *de l'Académie française.*
Saint Vincent-de-Paul, par L. de Lanzac de Laborie
Saint Yves, par Alexandre Masseron.
Sainte Anne, par Alexandre Masseron.
Sainte Barbe, par le Comte de Lapparent.
Sainte Catherine de Sienne, par Alexandre Masseron.
Sainte Catherine, par l'abbé Henri Brémond, *de l'Académie française.*
Sainte Cécile, par E. Poirée.
Sainte Geneviève, par l'Abbé A.-D. Sertillanges, *de l'Institut.*
Sainte Lucie, par Georges Goyau, *de l'Académie française,*
Sainte Thérèse, par Henri Guerlin.

Les œuvres d'art consacrées aux Saints sont innombrables. Grouper ces manifestations artistiques, dont beaucoup sont des chefs-d'œuvre, dresser pour tel ou tel saint, parmi les plus célèbres, une sorte de monographie iconographique, tel est le but de la collection, *L'Art et les Saints.*

Les Anthologies Religieuses, choix de textes précédés d'une introduction, par l'Abbé Sertillanges : **La Foi**, 1 vol. 122 grav. — **L'Espérance**, 1 vol. 129 grav. — **La Charité**, 1 vol. 122 grav. Chaque volume : 15 fr. Les 3 volumes réunis sous le titre *Les Vertus théologales*, prix : 45 fr.

LOUIS BRÉHIER

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE CLERMONT

L'ART CHRÉTIEN

SON DÉVELOPPEMENT ICONOGRAPHIQUE

DES ORIGINES A NOS JOURS

Ouvrage illustré de deux cent quatre-vingt-dix gravures et de seize planches hors texte.

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES LETTRES : PRIX FOULD

DEUXIÈME ÉDITION, REVUE ET COMPLÉTÉE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD. — H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1928

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

A MES PARENTS

In memoriam

L. B.

L'ART CHRÉTIEN

SON DÉVELOPPEMENT ICONOGRAPHIQUE

DES ORIGINES A NOS JOURS

INTRODUCTION

L'ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE, SON OBJET, SA MÉTHODE

I

L'iconographie (εἰκών, image, γράφειν, décrire) est l'étude des représentations figurées, soit d'un individu, soit d'une époque, soit des symboles et des dogmes d'une doctrine ou d'une religion. C'est ainsi qu'il existe une iconographie de chacun des personnages illustres, d'Alexandre, de César, d'Auguste, de Louis XIV, de Napoléon, etc. De même on peut parler d'une iconographie révolutionnaire qui se proposerait de réunir et d'étudier toutes les estampes, peintures, médailles, etc., relatives aux événements de la Révolution française. Enfin, la plupart des religions et même certaines doctrines philosophiques ont été en quelque sorte figurées par des systèmes de symboles et de représentations qui forment la matière des études d'iconographie religieuse. Il y a une iconographie païenne, une iconographie bouddhique, etc. ; par contre, on ne saurait parler d'une iconographie musulmane, l'islam étant en principe hostile à toute représentation figurée.

L'iconographie religieuse peut être considérée comme une science auxiliaire de l'histoire de l'art. Elle se propose d'étudier la méthode suivie par les artistes dans la représentation des types religieux et, par suite, de découvrir les règles qui permettent de les reconnaître et de pénétrer jusqu'aux idées dont ces types sont les symboles. Pour avoir la pleine intelligence d'une œuvre d'art, d'une statue, d'un tableau, il est nécessaire de déterminer l'original ou le sujet qu'elle représente. Les œuvres d'art religieux ne peuvent être interprétées que si l'on connaît non seulement les personnages ou les scènes qu'elles figurent, mais aussi parfois le but dogmatique que se sont proposé leurs auteurs.

On voit donc la différence qui sépare l'iconographie de l'histoire proprement dite de l'art. L'histoire de l'art étudie l'évolution des styles, c'est-à-dire la forme ; l'iconographie considère les types, en recherche l'origine et la signification : c'est la matière même des œuvres d'art qui constitue son domaine. Il va sans dire d'ailleurs que l'iconographie ne saurait faire complètement abstraction de la forme. Il est impossible de diviser en catégories distinctes ce qui était intimement uni dans la pensée de l'artiste. En réalité, l'étude des styles et l'étude des types forment deux aspects de l'histoire de l'art qu'il serait difficile de séparer entièrement. Toute la différence entre ces deux études provient de la prédominance de l'un ou l'autre des points de vue auxquels on peut se placer pour les considérer.

II

L'étude de l'iconographie chrétienne présente en particulier pour l'histoire de l'art un intérêt sur lequel il est inutile d'insister. Les représentations religieuses forment la matière de la plupart des œuvres d'art du moyen âge et d'un nombre considérable d'œuvres modernes. Or, dans la suite des siècles il s'est formé des traditions iconographiques que les artistes de la Renaissance eux-mêmes ont respectées dans une certaine mesure ; il est important de noter ces traits communs à toutes les œuvres d'art religieux, par exemple le costume antique et les pieds nus qui caractérisent le Christ et ses apôtres. D'autre part, certaines traditions ont varié avec les époques ; la même scène a été conçue de plusieurs manières très différentes. La Nativité antérieure au XIIe siècle, avec ses personnages à l'attitude presque hiératique, n'a rien de commun avec la liberté d'allure que l'on remarque dans les Nativités des XVe et XVIe siècles fig. 1 et 2 . Ces différences d'interprétation jettent une vive lumière sur les conceptions artistiques en faveur à des époques différentes.

Mais surtout les observations que l'on peut ainsi rassembler nous renseignent sur la nature du sentiment religieux et c'est par là que la portée de l'iconographie dépasse dans une certaine mesure celle de l'histoire de l'art. C'est grâce à elle que l'on peut pénétrer dans le domaine mystérieux de la conscience religieuse, dont ces images et ces symboles sont une manifestation indiscutable. Une des scènes les plus familières à l'art chrétien de toutes les époques, celle de la Crucifixion, nous permet de découvrir ainsi les formes diverses qu'a prises le sentiment religieux. A l'origine la représentation réaliste du Christ sur la croix heurte l'opinion commune des fidèles : on cherche au contraire à transformer le gibet infâme en un symbole triomphal : la croix est constellée de gemmes, comme celle de Cons-

tantin à la voûte du Saint-Sépulcre ; elle apparaît parfois sur les sarcophages du ve siècle, entourée d'une couronne de lauriers, au milieu de laquelle se détache le monogramme du Christ ; les soldats romains endormis à ses pieds montrent qu'il s'agit bien de la Crucifixion ; quelquefois même, comme sur les ampoules de Monza, les deux larrons sont figurés aux deux côtés d'une croix vide que surmonte le buste du Sauveur : les fidèles ne veulent voir dans cette scène que le triomphe du Christ sur la mort. Plus tard, à partir du vi^e siècle, Jésus est étendu sur la croix, mais il a les yeux ouverts, ses pieds reposent sur un appui ; il est entouré des figures symboliques de l'Église et de la Synagogue ; sa tête est parfois ceinte d'un diadème. La tradition du symbolisme triomphal s'est conservée, mais l'inspiration théologique est prédominante ; l'objet de la scène est de représenter d'une manière symbolique et intelligible à tous le dogme fondamental de l'Incarnation. Enfin, au déclin du xiie siècle apparaît le Christ réaliste aux côtes décharnées, à la tête pendante, les yeux fermés, tandis que le corps est déjeté d'une manière lamentable et que les pieds sont croisés et cloués l'un sur l'autre. C'est la conception dramatique de la Crucifixion, qui prévaudra dans les temps modernes ; il ne s'agit plus de faire réfléchir les croyants mais de les émouvoir.

Phot. Dr Guay.

Fig. 1. — La Nativité. Type ancien
Billom (Puy-de-Dôme). Église Saint-Cerneuf. Tombeau d'Aycelin de Montaigut, archevêque de Toulouse, mort en 1318

En fait, quels que soient les aspects si divers qu'il ait revêtus, l'art chrétien a toujours été un enseignement et comme une prédication figurée. Déjà au vi^e siècle saint Grégoire le Grand affirmait que « ce que l'écriture rend accessible aux lettrés, les illettrés l'atteignent en contemplant des peintures. Par elle les ignorants savent quelle doctrine il faut suivre... La peinture doit donc être la principale lecture de la masse »[1]. Et au xiie siècle Suger avait fait graver sur les portes de bronze de

1. Saint Grégoire. *Epist.*, XI, 13.

Saint-Denis l'inscription suivante : « L'esprit obtus atteint la vérité grâce aux figures matérielles; il était comme noyé, mais il voit cette lumière et ressuscite. » Enfin, dans sa 25e session (décembre 1543), le concile de Trente recommande aux évêques d'instruire le peuple « en faisant représenter par des peintures les mystères de notre rédemption ». Cet enseignement par les images a donc pu revêtir des aspects divers suivant les époques, mais il a toujours été le but suprême de l'art chrétien.

III

Il n'est pas inutile, avant d'aborder l'étude de l'iconographie chrétienne, de montrer les divers points de vue auxquels on l'a successivement envisagée. C'est au lendemain de la Réforme, à l'époque du concile de Trente, que l'art religieux a été pour la première fois l'objet de recherches systématiques. Ce furent surtout des théologiens catholiques, désireux de défendre les pratiques de l'Église contre les protestants, qui entreprirent de justifier l'iconographie religieuse du reproche d'idolâtrie en l'expurgeant de tout ce qui pouvait paraître suspect ou contestable. C'est dire assez l'esprit dogmatique et critique avec lequel ces études furent abordées. Jean Vermeulen (Molanus), professeur à l'Université de Louvain, publia en 1570 un traité *De picturis et imaginibus sacris* dans lequel, préoccupé d'écarter tout ce qui lui semblait inconvenant et peu authentique, il condamna les plus beaux thèmes de l'iconographie médiévale.

C'est à la découverte des catacombes de Rome, en 1578, que l'on doit les premières études d'iconographie qui aient un caractère vraiment historique. Un Belge qui mourut à Rome en 1614, Jean Lheureux (Macarius), fit la première tentative pour donner une interprétation des peintures et des monuments découverts dans les cimetières chrétiens. Son ouvrage, resté manuscrit, ne fut publié qu'en 1856 par le père Garrucci[1] ; il n'en est pas moins un des premiers traités historiques auxquels ait donné lieu l'iconographie chrétienne. La voie ainsi ouverte ne tarda pas à être suivie par Bosio qui publia sa *Roma sotterranea* en 1632, par Reiske auteur d'un *Traité sur les images du Christ* (Iéna, 1685), par Ciampini qui dans ses *Vetera monumenta* (Rome, 1690) étudia particulièrement les mosaïques conservées dans les basiliques romaines, par Jean Nicolaï de Tübingen, avec sa dissertation sur le nimbe des anciens (1699). En France, Roger de Gaignières (1642-1714) parcourait les églises, les monastères, les châteaux en dessinant tous les monuments d'art qu'il rencontrait, tombeaux, tapisseries,

1. *Hagioglypta sive picturæ et sculpturæ sacræ antiquiores, præsertim quæ Romæ reperiuntur explicatæ*. Paris, 1856.

vitraux. Ses précieux « portefeuilles », légués par lui à Louis XIV, sont aujourd'hui à la Bibliothèque nationale et constituent un des répertoires les plus complets d'art religieux du moyen âge[1].

Mais à côté de ces érudits probes et consciencieux apparaissent déjà les rêveurs

Phot. Levy-Neurdein

Fig. 2. — La Nativité. Type nouveau.
Musée d'Autun. Attribuée au « Maître de Moulins » (avant 1483).

qui méconnaissent le sens des vieux monuments et voient partout des symboles hermétiques ou des allégories philosophiques. Dès le XVIIe siècle Gobineau de Montluisant donne une « explication très curieuse des énigmes et figures hiéroglyphiques physiques qui sont au grand portail de l'église cathédrale et métropolitaine de Notre-Dame de Paris », et y trouve le secret de la pierre philosophale. Ce fut cependant au XVIIIe siècle que le goût de ces interprétations philosophiques

1. Une partie de ces portefeuilles (tombeaux de Saint-Denis) est à la Bodléïenne d'Oxford. M. Joseph Guibert publie ces portefeuilles sous le patronage de la Société de l'Art français (Série I, Tombeaux, 13 albums. — II, Vitraux. — III, Tapisseries. — IV, Topographie) ; leur inventaire dressé par Clairambault en 1711 a été publié par M. Henri Bouchot en 1891.

sevit surtout. En 1699 dom Ruinart donnait encore une explication exacte des scènes représentées sur les sarcophages chrétiens conservés à Clermont[1] : un siècle plus tard des érudits comme Dulaure et Rabany voyaient sur un de ces mêmes sarcophages des divinités païennes et confondaient l'édicule où apparaît la momie de Lazare avec un temple d'Isis, tandis que l'Hémorroïsse aux pieds du Christ devenait « une Vestale coupable »[2]. C'était l'époque où Dupuis, désireux de rattacher toutes les religions à un mythe astronomique, ramenait tous les éléments de l'iconographie chrétienne à des symboles solaires[3]. Lenoir apercevait la légende de Bacchus dans les bas-reliefs de la vie de saint Denis[4]. Les Bénédictins eux-mêmes avaient sacrifié à la mode : prenant à son compte une erreur populaire déjà ancienne, Montfaucon identifiait avec les rois de France les statues royales placées aux portails gothiques[5] : cette opinion ne contribua pas peu à exciter la rage des iconoclastes de 1793 qui crurent, en brisant ces statues, anéantir la mémoire de la dynastie capétienne.

Cette période « philosophique » marqua donc un véritable recul dans l'intelligence de l'art religieux. Au contraire le mouvement romantique, qui fait sentir son influence au lendemain de la Révolution, remit l'art chrétien à la mode et, malgré des erreurs inévitables, fut en somme fécond pour les études d'iconographie. Dans le *Génie du Christianisme*, publié en 1802, Chateaubriand montrait que, loin d'être défavorable à l'art, la religion chrétienne l'avait au contraire ennobli et lui avait permis d'atteindre une beauté idéale inconnue au paganisme[6]. L'influence de ce livre fut considérable non seulement sur la littérature, mais même sur l'esprit nouveau avec lequel on entreprit les études archéologiques. C'est à cette époque que d'Agincourt publie une collection importante de reproductions, où l'art chrétien est largement représenté[7]. La méthode critique reparaît avec Raoul Rochette qui publie en 1834 son *Discours sur les types imitatifs qui constituent l'art du christianisme* et en 1837 son *Mémoire sur les antiquités chrétiennes*. Il cherche à montrer comment les premiers chrétiens, dans leurs œuvres d'art comme dans leurs rites funéraires, empruntèrent en les transformant les types de l'art païen et les coutumes antiques ; il eut le tort de grouper les faits et les monuments sans tenir compte de la chronologie.

La première œuvre d'ensemble fut entreprise par Didron (1806-1867), qui eut

1. Édition de Grégoire de Tours. Paris, 1699. p. 1400
2. Rabany. *Le Voyageur français*, t. XXXI. Paris, 1790, p. 343. — Dulaure. *Description de l'Auvergne*. Paris, 1789, p. 201-202
3. *L'origine de tous les cultes*. Paris, an III, édit. de 1822, p. 227
4. *Musée des Monuments français*, Paris, an X, 6e édit.
5. *Monuments de la monarchie françoise*, Paris, I. 1729, p. 24.
6. *Œuvres de Chateaubriand*, édit. Garnier, II, 287-288.
7. *Histoire de l'art par les monuments*, Paris, 1810-1823. 6 vol. f°, 325 planches.

le mérite de signaler l'importance des monuments byzantins pour les études d'iconographie religieuse. Dans un voyage qu'il fit en Grèce et en Turquie en compagnie de Durand (1839-1840), il rassembla un nombre considérable de dessins, de peintures et de mosaïques. Il fonda en 1844 les *Annales archéologiques* et il y commença la publication d'une « Iconographie chrétienne », réimprimée sous le titre d'*Histoire de Dieu*. D'après le plan qu'il avait dressé, il devait examiner successivement Dieu — l'ange — le démon — les sept jours de la création, la chute de l'homme et la mort — le relèvement de l'homme par le travail — l'Ancien Testament — la Vierge et Jésus-Christ — les apôtres, les saints et les martyrs — l'Apocalypse. Il ne put réaliser que la première partie de ce programme, qui suit avec une exactitude parfaite les grandes lignes de l'histoire sacrée, telle que la comprenaient les encyclopédistes du XIIIe siècle, un Vincent de Beauvais par exemple. Didron s'attacha d'ailleurs à montrer le caractère encyclopédique et pédagogique de l'art du moyen âge ; il découvrit même la liaison entre les représentations peintes ou sculptées et les mystères dramatiques qui mettaient en action les mêmes personnages.

Le mouvement inauguré par Didron ne tarda pas à produire des résultats féconds. Le père Charles Cahier (1807-1882) publiait en collaboration avec le père Martin sa belle *Monographie des Vitraux de la cathédrale de Bourges* (1841-1844), dirigeait des *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* (1848-1856) et *Nouveaux mélanges* (1874-1877), et étudiait la *Caractéristique des saints dans l'art populaire* (1867). En 1848 l'abbé Crosnier publiait dans le *Bulletin Monumental* le premier traité complet d'*Iconographie chrétienne* : on y trouve déjà nombre d'observations ingénieuses et d'interprétations exactes, mais l'auteur, qui attribue une importance exagérée au symbolisme, a le tort de confondre les époques. A la même période se rattachent les études de Mme Félicie d'Ayzac (1801-1882), celles du père Marchi à Rome sur l'art chrétien primitif (1844), le *Manuel de l'Art chrétien* de Grimouard de Saint-Laurent (1878), qui se propose de fournir des conseils pratiques pour l'ornementation des églises, et, en Allemagne, les recherches de Piper sur *La mythologie et la symbolique de l'Art chrétien des origines au XVIe siècle* (Weimar, 1847-1851).

Malgré le mérite incontestable de tous ces travaux il leur manquait encore la méthode historique, sans laquelle il est impossible de comprendre le caractère des monuments. Didron et ses successeurs étudiaient séparément chacun des types religieux, le Christ, la Vierge, les saints, sans s'inquiéter suffisamment des grands mouvements artistiques et religieux qui ont transformé à plusieurs reprises toute l'iconographie. Il est vrai que dans tout l'art chrétien il existe un fonds d'idées et de traditions communes. Par exemple, les draperies hellénistiques et les pieds nus du Christ et des apôtres, le voile qui entoure la tête de la Vierge, les

ailes des anges, le bœuf et l'âne de la crèche et beaucoup d'autres traditions très anciennes se sont perpétuées à travers les siècles et, sauf quelques exceptions qui se rapportent à des cas très spéciaux, il a fallu attendre les reconstitutions archéologiques de Bida pour voir ces traditions abandonnées.

Et pourtant, malgré ces détails communs à la plupart des artistes chrétiens, l'esprit des représentations religieuses varie suivant les pays et les époques. Les études d'iconographie ne peuvent donc produire de résultats féconds que si elles sont conduites d'après une méthode historique rigoureuse, et c'est seulement à la fin du XIXe siècle qu'on s'en est aperçu.

Quelques ouvrages d'ensemble ont encore été publiés : le *Traité d'Iconographie chrétienne* de Barbier de Montault (1890), la *Christliche Ikonographie* de Detzel (1894-1896), le magistral ouvrage de Rohault de Fleury sur *Les Saints de la Messe et leurs monuments* (10 vol., 1893-1900), mais de plus en plus les spécialistes ont concentré leurs efforts sur une seule période de l'art chrétien. En Italie J.-B. de Rossi, fondateur du *Bollettino di archeologia cristiana* (1861), auteur de la *Roma sotterranea cristiana* (1864), a renouvelé l'histoire des origines de l'iconographie chrétienne et son œuvre a été continuée par de nombreux disciples. En France l'iconographie médiévale a été établie sur des bases vraiment scientifiques par M. Émile Mâle, qui a publié *L'Art religieux du XIIIe siècle en France* (1898), *L'Art religieux de la fin du moyen âge* (1908), *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, 1922. M. Mâle a montré dans le détail le caractère encyclopédique de l'art gothique, que Didron n'avait fait qu'indiquer ; il a surtout fait ressortir le caractère théologique et dogmatique des œuvres du XIIIe siècle et il a mis en lumière le contraste qu'elles forment avec celles de la fin du moyen âge, où dominent le mysticisme dû à la piété franciscaine et le goût du pittoresque, qui s'est développé sous l'influence des représentations dramatiques. Dans son dernier volume, il est remonté aux sources de cette iconographie et a montré comment elle s'est constituée et renouvelée, grâce à la diffusion des miniatures de manuscrits, dont beaucoup reproduisaient des thèmes créés en Orient, et aussi sous l'influence des pèlerinages de la pensée théologique, du drame liturgique.

Enfin le domaine de l'art byzantin, découvert par Didron, a été véritablement défriché par une pléiade d'archéologues, tant en France qu'à l'étranger. Les ouvrages généraux de Bayet [1], de Diehl [2], de Dalton [3] font une large part à l'iconographie. Plus spéciales sont les études de Kondakov [4], de Strzygowski [5], de

1. *L'Art byzantin*. Paris, 1883, et *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes*. Paris, 1879.

2. *Manuel d'art byzantin* (Paris, 1910, 2me éd. 1925).

3. *Byzantine ard and archæology*. Oxford, 1911.

4. *Iconographie du Christ*, 1905, *de la Mère de Dieu*. Pétrograd, 1911-1915.

5. *Ikonographie der Taufe Christi*. Leipzig, 1885

G. Millet[1], de Heinsenberg[2], de Schmitt[3], pour n'en citer que quelques-unes. Les découvertes du père de Jerphanion dans les églises rupestres de Cappadoce et la magistrale étude de G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe, XVIe siècles*, dont les conclusions intéressent l'histoire de l'art chrétien tout entier, ont véritablement étendu et presque renouvelé notre connaissance de l'art byzantin. Le prolongement de cette tradition artistique jusqu'aux temps modernes chez les peuples chrétiens d'Orient, en Bulgarie, en Serbie, en Roumanie, en Russie, a fait l'objet dans ces divers pays de travaux importants. Nous avons déjà mentionné pour la Russie les études de Kondakov et de Schmitt, auxquelles il faut ajouter le beau livre de Louis Réau[4]. En Serbie et en Roumanie les archéologues relèvent avec zèle les traces de la puissante école artistique qui a couvert de ses fresques si originales l'intérieur et parfois même l'extérieur des églises. Signalons pour la Serbie les travaux de V. Petkovitch et K. Jovanovitch, ainsi que ceux de G. Millet[5], et pour la Roumanie l'œuvre magnifique entreprise par la Commission des Monuments historiques de Roumanie[6] qui a déjà abouti aux belles publications d'ensemble de N. Iorga et Bals[7] et à la luxueuse et savante monographie consacrée à l'église princière de Curtea-de-Argés[8].

IV

Si l'on considère les transformations qui ont fait varier au cours des siècles les aspects de l'art chrétien, on peut diviser son histoire en six grandes périodes qui correspondent chacune à un point de vue différent.

1° La période des origines. L'art chrétien, presque limité au domaine funéraire, a un caractère surtout symbolique : soit à l'aide de signes mystérieux, soit par des représentations figurées qui n'ont de sens que pour les initiés, il cherche à exprimer les espérances des âmes dans la venue du royaume de Dieu, puis à définir les dogmes essentiels du christianisme.

2° Du IVe au VIe siècle s'étend la période de l'art triomphal et apologétique.

1. *Le monastère de Daphni*. Paris, 1899. *L'art byzantin* (dans Michel. *Histoire de l'art*, t. Paris, 1905 et III, Paris, 1908). *Monuments byzantins de Mistra*. Paris, 1910.

2. *Die Apostelkirche*. Leipzig, 1908.

3. Kahrié-Djami (*Bulletin de l'Institut russe de Constantinople*), XI, 1906. Paris, 1916.

4. Louis Réau. *L'art russe, des origines à Pierre le Grand*, 1921.

5. G. Millet. *L'ancien art serbe. Les églises*, 1919 (sera suivi d'un volume sur la peinture serbe).

6. Ses travaux sont publiés dans le « *Buletinul comisiunii Monumentelor istorice* » édité à Bucarest depuis 1908.

7. N. Iorga et G. Bals. *Histoire de l'art roumain ancien*. Paris, 1922.

8. *Buletinul comisiunii Monumentelor istorice*. Années 1917-1923. Bucarest, 1923.

L'objet des représentations figurées est d'affirmer la vérité du christianisme et son triomphe sur l'erreur.

3° L'art byzantin qui s'est développé du VIe au XVe siècle, forme un domaine séparé. La doctrine de l'Église grecque, qui s'est fixée après la querelle des images, envisage l'ornementation de l'église comme une commémoration de la liturgie. L'art religieux a donc en Orient un caractère presque sacramentel et miraculeux : il est un des moyens par lesquels l'homme peut s'élever à la contemplation du monde intelligible.

4° L'art encyclopédique, qui a régné en Occident du VIIIe au XIVe siècle, a trouvé sa formule dès l'époque carolingienne et a atteint son apogée dans les grandioses encyclopédies de pierre que sont les cathédrales. Il a avant tout une valeur d'enseignement et les scènes les plus dramatiques ne sont pour lui qu'un prétexte à l'affirmation du dogme.

5° Puis, dès la fin du XIIIe siècle, un accent nouveau de tendresse vient animer cette scolastique un peu froide. L'art cherche moins à instruire qu'à émouvoir par le développement qu'il donne aux épisodes les plus douloureux de la Passion, ou à plaire par la recherche des détails pittoresques dont il doit une partie à la mise en scène des mystères. Cette période mystique et pittoresque s'étend à travers le XVIe siècle jusqu'à la Réforme.

6° Enfin dans les temps modernes les règles de l'ancienne iconographie ont été bouleversées ; l'ornementation des églises a été souvent livrée au hasard ou a suivi des modes contestables. C'est dans les œuvres de quelques grands maîtres qu'il faut chercher des interprétations nouvelles de la pensée chrétienne, mais aucune idée maîtresse n'anime plus ces tentatives isolées où s'affirme seulement le tempérament de chacun.

Tel fut dans ses grandes lignes le développement de l'art chrétien, mais avant de considérer séparément chacun de ces aspects divers, il est nécessaire d'indiquer la méthode qui doit guider les recherches. Tout d'abord il ne suffit pas d'étudier les œuvres en elles-mêmes : il est indispensable pour les comprendre de déterminer autant que possible les sources qui les ont inspirées. De plus, certaines traditions, plus ou moins rigoureuses suivant les époques, se sont imposées aux artistes : tel est par exemple le nimbe ; tels sont les pieds nus qui caractérisent les anges et les apôtres. Enfin l'Église s'est à plusieurs reprises occupée de l'art religieux pour le réglementer et combattre la fantaisie individuelle.

Il faudra donc pour chaque période rassembler d'abord les faits extérieurs qui ont pu modifier les données de l'iconographie, par exemple les luttes théologiques, les canons des conciles, les encycliques, etc... On devra ensuite étudier les sources communes à tout l'art chrétien et rechercher dans quelle mesure elles ont été employées. C'est d'abord l'Ancien Testament, dont les épisodes ont pris

de bonne heure un caractère symbolique, conformément à la doctrine théologique qui voit en eux des figures du Nouveau Testament. Ce sont ensuite les Évangiles, dont l'illustration a toujours été subordonnée à des convenances liturgiques. A côté des Évangiles canoniques, regardés comme authentiques par les conciles, il s'est développé toute une littérature légendaire où l'art chrétien a largement puisé des inspirations[1]. Un nombre assez notable de détails traditionnels, le bœuf et l'âne de la crèche par exemple, sont dus à ces Évangiles apocryphes. Les uns, comme le Protévangile de Jacques, l'évangile du pseudo-Mathieu, l'histoire de Joseph le Charpentier, etc., ont trait aux années de l'enfance de Jésus sur lesquelles les Évangiles canoniques ne fournissent aucun détail : d'autres, comme l'Évangile de Nicodème, font le récit de la descente du Sauveur aux limbes. Enfin, parmi les sources communes à tous les artistes chrétiens il faut mettre au premier rang les Actes des martyrs et les Vies des saints ; on y joindra certains ouvrages pseudo-scientifiques, tels que le *Physiologus*, traité d'histoire naturelle à moitié fantastique d'origine alexandrine, ancêtre des nombreux *Bestiaires* du moyen âge : il a dû sa vogue à la facilité avec laquelle on a donné à ses récits un caractère symbolique[2].

A côté de ces sources générales il faut tenir le plus grand compte des sources spéciales à chaque époque, qu'elles soient théologiques, historiques ou littéraires. L'iconographie chrétienne, et c'est ce qui donne à son histoire un intérêt si puissant, reflète avec ses nuances les plus délicates la pensée religieuse des siècles. Elle s'est transformée en raison des progrès techniques, elle a subi la répercussion des controverses religieuses ou philosophiques, elle a sacrifié même aux modes littéraires ou artistiques, elle est l'image fidèle des générations dont elle a exprimé l'idéal, tantôt pénétrée de raisonnement et de symbolisme, tantôt faisant appel au seul sentiment et cherchant à toucher plus qu'à convaincre. Ce serait donc en méconnaître le sens que de l'isoler du milieu politique, social, intellectuel et moral dont elle est souvent l'expression la plus complète. Telle mosaïque byzantine par exemple serait inintelligible si l'on oubliait les pompes et l'étiquette du Palais Sacré, et l'on apprécierait mal la nouveauté d'accent qui règne dans les œuvres du Trecento si l'on négligeait le courant de piété franciscaine qui les a inspirées.

1. Voir la bibliographie relative aux Apocryphes dans le *Dictionnaire de Théologie catholique* de Vacant et Mangenot, I, p. 1498 — V, p. 1624.

2. Bibliographie dans Strzygowski, *Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus*. Leipzig, 1899.

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DE L'ART CHRÉTIEN. — Ier-IIIe SIÈCLES

1. La question de l'art religieux dans le christianisme. — 2. L'art funéraire des païens et des Juifs. 3. Le premier art des chrétiens : décor mythologique. — 4. Les premiers symboles chrétiens.

I

L'art chrétien est né en dehors de l'Église et, à l'origine tout au moins, s'est développé presque contre son gré. Le christianisme, issu du judaïsme, était naturellement, comme la religion dont il sortait, hostile à toute idolâtrie. L'aversion pour les idoles, et par suite pour tout l'art païen, suffisait à faire reconnaître un chrétien ou un juif. La question d'un art religieux ne pouvait même pas se poser dans la société, à l'organisation très simple, qu'était l'Église primitive. La liturgie était célébrée dans des maisons particulières[1] et, s'il est vrai que des édifices spécialement destinés au culte furent élevés avant Constantin, ce n'est guère qu'au IIIe siècle qu'on peut en constater l'existence.

Lorsque la diffusion du christianisme et l'augmentation du nombre des fidèles amenèrent les Pères de l'Église à tracer les règles morales qu'un chrétien devait observer en face de la société païenne, ils se montrèrent nettement hostiles à l'art et aux représentations figurées en général. Saint Clément d'Alexandrie (mort en 216), rappelle dans son *Discours aux Gentils* les prohibitions formelles de l'Ancien Testament[2]. Un chapitre de ce discours décrit les aberrations auxquelles le culte des idoles entraîne les païens ; il dénote une connaissance très sérieuse de l'histoire de l'art grec et on y trouve une liste des principales statues qui existaient

1. *Acta Apostol.* I, 13-15. II, 46.

2. *Discours aux Gentils*, IV, 62. Il n'est pas inutile de rappeler ces textes : *Décalogue*, 4 (*Exode* XX, 4) : « Vous ne ferez point d'images taillées ni aucune figure de tout ce qui est en haut dans le ciel et en bas sur la terre, ni de tout ce qui est dans les eaux sous la terre. » *Deutéronome*, XXVII, 15 : « Maudit est l'homme qui fait une image de sculpture ou jetée en fonte, qui est l'abomination du Seigneur, et l'ouvrage d'un artisan et qui la met dans un lieu secret. »

dans les temples. L'auteur montre le caractère immoral de ces effigies et conclut qu'il est défendu à un chrétien d'exercer un art aussi trompeur : à celui qui désire le salut, la sagesse divine suffit[1]. De même dans les *Stromates* il soutient que l'art, à cause de son caractère matériel, ne peut être digne de Dieu. En quoi, dit-il, une enceinte de pierre dressée par des artisans peut-elle être une œuvre sainte? Le temple digne de Dieu est la communauté des fidèles et sa véritable effigie n'est que dans l'âme du juste[2]. Ce texte important semble impliquer une condamnation non seulement des idoles païennes, mais même d'un art religieux qui serait mis au service du christianisme.

Un peu plus tard, Tertullien (160-245) se place au même point de vue. Les arts sont pour lui une invention des démons, imaginée pour le culte des faux dieux[3]. Il rappelle aussi la prohibition biblique, tout en essayant de justifier le serpent d'airain, figure de la croix et la présence des chérubins dans le temple de Salomon[4]. Dans le traité *De pudicitia*, écrit sous l'influence des idées montanistes, il s'élève vivement contre l'usage de représenter le Bon Pasteur sur les calices, mais, comme l'a fait remarquer un de ses commentateurs[5], ce n'est pas précisément l'art religieux qu'il condamne, c'est l'indulgence, excessive à ses yeux, dont le Bon Pasteur est le symbole. Au contraire il se montre irréductible en face de l'art païen et s'élève violemment contre les peintres d'idoles qui conservent leur métier après s'être convertis au christianisme[6]. Sans proscrire absolument l'art religieux, il ne se résout pas à le justifier. Il en est ainsi d'Origène (185-249) qui, comme Tertullien, se montre moins absolu que Clément d'Alexandrie, mais redoute les préoccupations absorbantes et étrangères à la foi qui s'imposent à un artiste[7].

Les Pères de l'Église trouvaient même des arguments contre l'art dans les écrits des païens et c'est à eux que nous devons la conservation d'un certain nombre de textes fort curieux, qui révèlent l'existence dans l'antiquité païenne d'un mouvement d'opinion opposé à l'idolâtrie. Six cents ans avant l'ère chrétienne les philosophes ioniens comme Xénophane ou Héraclite avaient condamné l'anthropomorphisme, et l'on a la preuve que le culte « aniconique » était aussi un des articles de foi des communautés pythagoriciennes.

De même pendant la période classique les protestations isolées ne manquent

1. *Disc. aux Gentils*, IV.
2. *Stromata*, V, 28. Cf. *Pædagog.*, I, 12, 21.
3. *De spectaculis*, 10.
4. *De idolatria*, 5. *Adversus Marcionem*, II, 22.
5. Guignebert. *Tertullien*. Paris, 1901, p. 456-457.
6. *Ad Hermogen*, 31. *De idol.*, 5.
7. *Adv. Cels.*, IV, 31.

pas[1], et durant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne une véritable controverse s'engage entre les écoles philosophiques au sujet des idoles. Strabon loue Moïse de les avoir condamnées[2]. Plutarque estime que c'est rabaisser la nature des dieux que de vouloir en donner des images matérielles[3]. Lucien ne perd aucune occasion de se moquer des idoles et dans ses *Doléances tragiques de Zeus*, il montre les statues des dieux, celles de Grèce en marbre et en bronze, celles d'Orient toutes resplendissantes d'or, tenant une assemblée dans l'Olympe. En revanche, des stoïciens comme Dion Chrysostome et surtout des néoplatoniciens comme Plotin (205-270) s'efforcent de justifier le culte des images par des considérations tirées de leurs propres doctrines : pour Plotin, c'est l'âme universelle qui est présente dans les statues disposées pour recevoir son action et qui participent quelque peu à sa puissance[4].

Fig. 3. — Intailles gnostiques. Paris, Cabinet des Médailles.
1. L'oiseau. — 2. Le moissonneur. — 3. Le cavalier.

Des païens réprouvaient donc tout art religieux : à plus forte raison les chrétiens avaient pour lui la même répugnance. Ce qui devait augmenter encore leur défiance, c'était le goût pour les images de certaines sectes gnostiques. Au milieu du IIe siècle, d'après saint Épiphane, les Carpocratiens avaient des images de Jésus, qui passaient pour reproduire une œuvre exécutée par ordre de Pilate. Ils adoraient en même temps des images des philosophes Pythagore, Platon et Aristote[5]. Dans son traité contre les hérésies (vers 175-189), saint Irénée s'indigne contre ces superstitions[6] que passe pour avoir partagées l'empereur Alexandre Sévère (222-239) qui aurait honoré dans son « lararium » les bustes des bienfaiteurs de l'humanité, Jésus,

1. Voir les textes réunis dans Clerc. *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après Jésus-Christ*. Paris, 1915.
2. Strabon, *Geog.*, VI, 1, 14.
3. Clerc, p. 110.
4. 4e Ennéade, 3, 11. V. Clerc, p. 252.
5. Saint Épiphane. *Adv. haeres*, 27, 6 (*Pat. Gr.*, XLI, 373).
6. Saint Irénée. *Adv. haeres*, I. 25.

Abraham, Apollonius de Tyane[1]. Un grand nombre de gemmes couvertes de signes gnostiques nous montrent des effigies d'anges et même le motif du Bon Pasteur[2]. La question des rapports de l'art chrétien primitif avec cette iconographie gnostique est fort obscure ; il est possible toutefois que l'art religieux ait été accepté officiellement par les sectes gnostiques avant de l'être dans l'Église chrétienne (fig. 3).

Ainsi ce n'est pas l'Église qui a créé l'art chrétien ; il est vraisemblable qu'elle n'a pas dû garder longtemps à son endroit une attitude indifférente et désintéressée ; en l'acceptant, elle l'a sans doute réglementé dans une certaine mesure, mais c'est à l'initiative des fidèles qu'il doit sa naissance.

II

Cet art est né dans les associations ou collèges funéraires que les chrétiens ont formés à l'exemple des autres populations de l'Empire. A l'origine, les fidèles les plus fortunés admettaient dans leurs tombes de familles les corps de leurs coreligionnaires. L'habitude était courante à Rome de réserver dans les sépultures importantes une place aux clients, aux affranchis, aux esclaves et même simplement aux amis. Quelques cimetières des catacombes, celui de Priscille, par exemple, passent pour avoir cette origine. A côté de ces sépultures privées, il y eut de bonne heure des cimetières créés par les communautés chrétiennes des villes de l'Empire et dont la loi leur reconnaissait la propriété. Plusieurs de ces cimetières avaient été donnés aux chrétiens par des particuliers : tel est « le Cimetière » de l'église de Rome, dont il est question sous Septime-Sévère (193-211)[3] ; à la même époque, à Césarée de Mauritanie, un « adorateur du Verbe » donne à la communauté chrétienne une « area » pour les sépultures et une chapelle, « cella », pour les réunions[4]. Le nombre considérable de catacombes que l'on a découvertes non seulement à Rome, mais à Alexandrie, à Syracuse, à Malte, dans l'Afrique du Nord, en Asie Mineure, etc...[5], montre que des cimetières chrétiens existaient dès la fin du IIe siècle dans tout l'Empire.

Ces emplacements, quel que fût le statut légal de la communauté qui les possédait, ne différaient ni en droit, ni en fait, des innombrables champs de sépulture qui étaient la propriété corporative des associations funéraires juives ou païennes.

1. Lampride. *Alex.*, 28 ; ce texte passe aujourd'hui pour apocryphe.
2. *Dictionn. Archéol. chrét.* Abrasax, et I, col. 1847, 2117, 2134-2138, 3032.
3. *Philosophoumena*, IX, 11.
4. *C.I.L.* VIII, 9585.
5. Voy. le classement et la bibliographie de dom Leclercq. *Dictionn. d'Archéologie chrét.*, II, 2442.

Les inscriptions et les monuments ont montré la place considérable que ces « collèges », protégés par le gouvernement impérial, tenaient dans la vie des populations sous l'Empire. Presque tous ont un caractère religieux, soit qu'ils se placent sous le patronage d'une divinité païenne, soit qu'ils appartiennent à quelque secte syrienne, juive ou mithriaque.

Or, ce développement des associations de sépultures avait donné naissance à un art funéraire, dont les motifs étaient comme un langage symbolique. De

Photo Carte-Neuf.

Fig. 4. — Sarcophage dit d'Hippolyte. Musée d'Arles, IIe siècle.

plus en plus la pratique orientale de l'inhumation se substituait à l'habitude d'incinérer les cadavres. La mode des sarcophages, dont les plus riches sont ornés de sculptures (fig. 4), se répandit donc dans tout le monde romain. Les galeries souterraines où étaient établies les niches des « columbaria » furent couvertes de peintures. Presque toujours les motifs choisis par les artistes formaient une allusion plus ou moins claire aux croyances des défunts. Les païens eux-mêmes montraient un goût marqué pour les symboles au sens ésotérique : les deux génies aux torches renversées sont classiques. Les scènes de chasse, représentation figurée d'un rite funèbre, la légende de Bacchus, le mythe de Diane et d'Endymion se retrouvent aussi fréquemment sur les sarcophages. La croyance, de plus en plus répandue, à l'immortalité de l'âme s'affirme dans des allégories ingénieuses. Telle est la raison de la vogue obtenue par le sujet des amours de Phèdre et d'Hippo-

lyte[1] (fig. 4), qui figurait sur les sarcophages réservés aux jeunes gens ; Hippolyte après sa mort prématurée avait été ressuscité par Diane sous le nom de Virbius[2]. Sur plusieurs sarcophages l'âme est représentée par une vierge assise sur un navire qui vogue sur les flots et finit par aborder au port. Les Muses qui ornent les sarcophages président à l'harmonie des sphères célestes et éveillent chez l'homme le désir des vérités divines[3]. Des sujets qui sont devenus familiers à l'art chrétien, par exemple les scènes pastorales, les amours vendangeurs qui cueillent et foulent le raisin, le gracieux mythe de l'Amour et Psyché[4], se trouvent fréquemment sur les sarcophages païens. Parfois le défunt est représenté avec les outils de sa profession[5] ; il existe même des exemples curieux de statues tombales ou « gisants » telles qu'elles seront adoptées dans l'art funéraire du XIIe siècle : le musée du Louvre possède le tombeau d'un prêtre carthaginois et d'une défunte représentés dans cette attitude[6]. Le célèbre sarcophage de Prométhée, conservé au musée du Capitole, est comme une illustration de la destinée humaine. D'un côté, Prométhée fabrique l'homme après avoir dérobé le feu à la forge de Vulcain placée derrière lui. Plus loin, Minerve communique l'âme (Psyché), sous la forme d'un papillon, au corps ainsi formé. Enfin le dieu psychopompe, Mercure, enlève l'âme au cadavre et l'on voit à sa place le génie de la mort avec un flambeau renversé.

En un mot, le paganisme a connu à son déclin une iconographie funéraire dans laquelle se reflétaient les nouvelles croyances à la vie future qui se répandaient dans le monde.

A plus forte raison en était-il de même dans les cimetières érigés par les nombreuses sectes orientales, phrygiennes, isiaques, mithriaques, etc..., qui faisaient de ces croyances le fond même de leurs doctrines. On a retrouvé à Rome dans le cimetière de Prétextat la sépulture de deux adorateurs du dieu phrygien Sabazius, Vincentius et Vibia : au-dessus d'un arcosolium une fresque représente le banquet funèbre célébré par les survivants ; en face, Pluton enlève Vibia et l'emporte aux Enfers ; au milieu est figuré le jugement de Vibia ; enfin un autre tableau nous la montre guidée par son « bon ange », franchissant la porte du paradis et introduite

1. Musée de Girgenti. Musée de Spalato. Musée d'Arles. Musée du Louvre. Sarcophage de Mistra, etc.
2. Ovide, *Métamorphoses*, X, 542-544.
3. Cumont. Recherches sur la sculpture funéraire à Rome. Séances Acad. Inscr., août 1919.
4. *Dictionn. Archéol. chrét.*, I, 1476, 1614, 2871.
5. *Dictionn. Archéol. chrét.*, I, 2944.
6. Découverts à Carthage par le Père Delattre. A vrai dire, ces statues paraissent avoir été dressées, mais elles n'en offrent pas moins une analogie curieuse avec les « gisants » du moyen âge. Parmi les symboles de la vie future dans l'art païen, Mrs A. Strong (*Apotheosis and after life*. Londres, 1915) cite l'aigle, la pomme de pin d'Attis, les légendes de Persée et d'Andromède, les figures dionysiaques, les Néréides, les griffons, les signes du Zodiaque, les Saisons. On peut y ajouter l'enlèvement de Proserpine souvent traité sur les sarcophages.

dans la salle émaillée de fleurs où s'accomplit le festin céleste[1]. Sans les inscriptions on eût pu attribuer cette scène au christianisme[2].

De même il est difficile de savoir à quelle secte appartenait l'hypogée découvert à Rome en 1919 près du Viale Manzoni. Douze portraits de personnages en toge blanche à « clavus » de pourpre ornent les parois et l'on aperçoit à la voûte l'effigie du Bon Pasteur[3].

Enfin les Juifs eux-mêmes, en dépit des prohibitions rigoureuses de leur loi, avaient fait appel à des artistes pour orner leurs hypogées et même leurs synagogues. Les nécropoles juives de Carthage sont ornées de peintures représentant des rinceaux, des ceps de vigne, des génies aux ailes éployées, des amours vendangeurs, des cavaliers et quelquefois le chandelier à sept branches[4]. Il en est de même à Rome où l'on trouve dans les cimetières juifs toute espèce d'animaux, paons, coqs, chevaux ailés, les figures des Saisons, une Victoire, etc... Un fragment de sarcophage romain montre le chandelier à sept branches au milieu de motifs profanes, Victoires, Saisons, vignerons foulant la vendange[5]. Les parois de l'hypogée juif de Palmyre, daté de 259, sont décorées de peintures mythologiques et de portraits des défunts dans des médaillons soutenus par des Victoires ailées. Une femme, avec un enfant sur son bras gauche, a l'aspect d'une madone chrétienne[5]. Des décors analogues couvrent les tombeaux rupestres païens de Sidon et de Tyr explorés par M. le Dr Contenau en 1914 et en 1921 par Mme Denyse Le Lasseur. Les portraits des défunts y apparaissent au milieu de jardins plantés d'arbres et semés de fleurs; des guirlandes ornent les murailles et le thème des Victoires s'y rencontre[6].

L'art juif ne se bornait même pas au domaine funéraire : on a la preuve que les synagogues étaient pavées de somptueuses mosaïques. Parmi les plus remarquables il faut citer celles de Tell-Hum près d'Alexandrie[7] et celles d'Hamnâm-Lif (Afrique du Nord) où l'on trouve une variété extraordinaire d'animaux[8]. Bien plus, les Juifs ne répugnaient même pas à laisser représenter certains épisodes de l'Ancien Testament. Il est difficile de savoir si les célèbres caricatures de Moïse sauvé des eaux et du jugement de Salomon, découvertes à Pompéi, ont été inspirées par des œuvres réelles. Un témoignage plus décisif est celui des monnaies

1. Garrucci. Pl. CCCCXCIV.
2. Cumont. *Les religions orientales*. Paris, 1906, p. 80.
3. *Atti della R. Accademia dei Lincei. Notize degli Scavi*, 1920, p. 123.
4. Cumont. *Séances de l'Ac. Insc.*, juin 1916 (y voit le tombeau d'un judaïsant, adepte en même temps des cultes dionysiaques). *Dictionn. Archéol. chrét.* I, 745.
5. Découvert par Sobernheim (Strzygowski Orient oder Rom, p. 21).
6. *Syria*, I, 1920, p. 147; III, 1922, p. 17. Ces tombeaux datent en général du IIe siècle.
7. Schürer. *Geschichte der jüdisch. Volker im Zeitltaer J.-C.*, II, 521.
8. *Dictionn. Archéol., chrét.*, I, 745.

d'Apamée sur le Méandre, centre d'une importante colonie de Juifs. On voit figurer sur ces monnaies l'arche de Noé, et l'inscription grecque : « Noé » ne laisse aucun doute. Ce motif s'explique par l'identification que les Juifs avaient faite de l'acropole de Célènes, voisine d'Apamée, avec le mont Ararat où s'arrêta l'arche[1] (fig. 15). Près de Jéricho on a même découvert sur le pavement en mosaïque du IIIe siècle un des motifs favoris de l'art chrétien, Daniel entre les lions à côté d'un zodiaque entourant le char du Soleil, du chandelier à sept branches et de l'arche d'alliance[2].

On voit ainsi quelles étaient les préoccupations de la société au milieu de laquelle naquit l'art chrétien. En face des cimetières païens ou juifs les cimetières chrétiens ne représentaient rien d'anormal ni de nouveau. Il est tout naturel que les chrétiens se soient inspirés pour orner leurs sépultures des usages qu'ils voyaient pratiquer autour d'eux. Leurs cimetières eurent à l'origine le même aspect que les cimetières païens et parfois les mêmes artistes mirent leur talent au service des deux religions. Une série de moules de lampes païennes découvertes à Ostie avec la marque ANNISER (Annius Serapiodorus) portent, les uns l'image du Bon Pasteur, les autres des effigies de divinités païennes[3]. A l'origine d'ailleurs aucun signe spécial n'indique le christianisme du défunt. Un des plus anciens reliquaires connus découvert à Brousse et contenant, d'après l'inscription, les os du martyr Trophime, a la forme d'une petite cuve de sarcophage avec couvercle en toit à double pente relevé aux angles par des quarts de rond. Il appartient sans doute au milieu du IIIe siècle et rien, sauf l'inscription, n'indique son caractère chrétien[4].

L'art chrétien n'est donc pas apparu brusquement dans le monde païen : les motifs qui devaient le distinguer se sont élaborés lentement et il a fallu de longues années avant que son originalité éclatât à tous les yeux. Son domaine s'est d'abord limité à l'art funéraire : il faut le chercher sur les peintures des chambres sépulcrales, sur les sarcophages sculptés et sur les menus objets, lampes, verres à fond doré, etc..., qui formaient le mobilier des sépultures. Il est vrai que, dès la fin du IIe ou au début du IIIe siècle, les chrétiens ont commencé à faire construire des édifices spécialement destinés au culte : malheureusement aucun témoignage ne nous renseigne sur leurs dispositions et il est difficile de savoir quelle place y tenaient les arts décoratifs. Quoi qu'il en soit, un fait demeure incontestable : c'est l'origine funéraire de l'art chrétien. Ses premiers monuments remontent à la fin du Ier siècle et ce sont des sépultures qui les ont conservés.

1. *Dictionn. Archéol., chrét.*, I, 2511-2515.
2. Fouilles des R.P.P. Vincent et Carrière. *Séances Ac. Insc.*, mai 1921.
3. *Dictionn. Archéol., chrét.*, I, 2223, fig. 757-759.
4. Mendel. *Catalogue du musée de Brousse*. Athènes, 1908, n° 102, p. 94.

III

Cependant, bien que le développement de l'art chrétien n'ait pas la signification d'une rupture avec les traditions et les modes du milieu environnant, il a dès l'origine des caractères propres qui permettent de le distinguer au premier abord. S'il admet des motifs païens, dont la valeur est purement décorative, ce n'est pas sans un choix sévère et une élimination systématique de toutes les images dont l'aspect eût été indécent et même simplement voluptueux. D'autre part, les chrétiens ont montré de suite un goût particulier pour certains sujets auxquels ils attri-

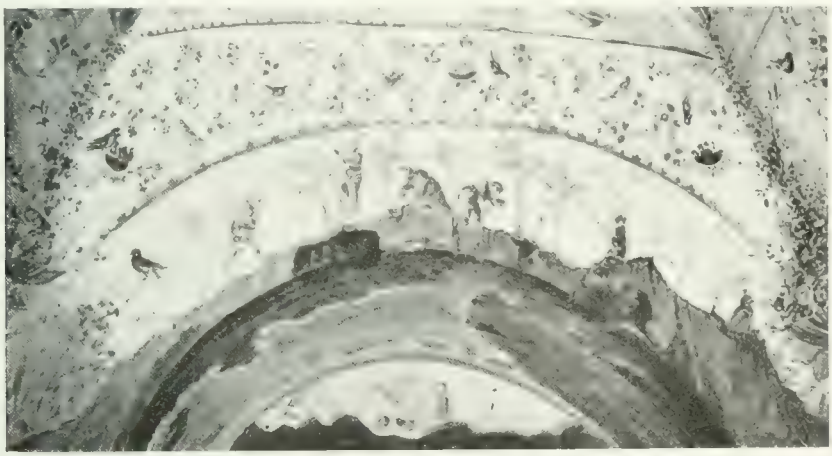


Fig. 5. — Les Quatre Saisons. Fresque du cimetière de Prétextat à Rome, fin du IIe siècle. D'après Wilpert, *Pitture delle catacombe*, pl. 34.

buaient un sens symbolique et qui avaient la valeur d'un véritable langage secret, intelligible aux seuls initiés. Enfin dès le IIIe siècle ils avaient réussi, par un choix raisonné de certaines figures et de certaines scènes, à construire un véritable système d'iconographie religieuse.

On doit ranger dans une première catégorie toute une série de motifs dont le sens, purement ornemental, est dépourvu de signification religieuse. Le « cubiculum » (chambre sépulcrale) d'Ampliatus, découvert en 1881 par de Rossi dans le cimetière de Domitilla, est orné de fresques décoratives qui peuvent remonter à la fin du Ier siècle et qui se rattachent au quatrième style de Pompéi. Ce ne sont que motifs d'architectures irréelles, portes et colonnettes, plafonds caissonnés imités en trompe-l'œil, faux placages de marbres, etc... Au milieu des rinceaux et des constructions aériennes se détachent de petits tableaux dont le sujet est fourni par les scènes champêtres, boucs, brebis et bœufs paissant sous la garde de petits

génies [1]. C'est la campagne telle que la comprenaient les lecteurs blasés des Bucoliques, et l'on a pu comparer ces peintures à celles qui ornent les maisons de Germanicus au Palatin ou de Néron, sous les thermes de Titus.

Ce goût pour les paysages champêtres, qui n'était donc pas particulier aux chrétiens, se montre dans un grand nombre de cimetières romains des IIe et IIIe siècles : à côté des arbres on figure souvent les animaux familiers, des canards [1], une gazelle tenant le caducée et des sarcelles nageant dans un étang. Parfois des personnages symboliques se détachent au milieu des feuillages et représentent les Quatre Saisons. C'est là le point de départ d'une tradition qui se perpétuera dans l'iconographie chrétienne et produira les nombreux calendriers historiés que l'on trouve à toutes les époques. Dans la crypte Saint-Janvier du cimetière de Prétextat, qui date de l'époque de Septime-Sévère (193-211), de gracieuses guirlandes de roses, d'épis, de pampres, de laurier, symboles des saisons, se développent en berceaux le long des parois pour s'appuyer aux angles sur de larges coupes de feuilles et de fruits. Des oiseaux volent partout, sauf sur le laurier, figure de l'hiver, et, aux branches, sont suspendues des nids d'où sortent de petits becs entr'ouverts. Au-dessus de l'entrée et des trois arcosolia, des enfants cueillent les roses du printemps, coupent le blé, vendangent la vigne, font la récolte des olives (fig. 5). Dans les tombeaux païens les Saisons évoquaient la mort et le réveil de la nature, symbole de la résurrection. Les chrétiens n'ont fait que s'approprier un thème courant.

Il en est de même de certains sujets mythologiques qui étaient devenus tellement banals qu'ils avaient fini par perdre toute signification religieuse pour se transformer en purs ornements. Tels sont les Amours, génies ailés, « putti », dont les artistes avaient l'habitude de surcharger leurs œuvres depuis l'époque hellénistique. On sait quelle place importante ils tiennent dans l'art pompéien : les jolies fresques de la maison des Vettii les montrent se livrant à tous les métiers usuels ; ils apparaissent aussi fréquemment dans les peintures des cimetières chrétiens. Tantôt ce sont des figures isolées qui s'envolent avec une légèreté gracieuse, comme au cimetière de Domitilla (fin du Ier siècle), ou à la crypte de Lucine (IIe siècle) ; parfois ils alternent avec des Victoires analogues à celles de l'hypogée juif de Palmyre ; un exemple en est fourni par la Chapelle des Sacrements (IIIe siècle). Sur une fresque du cimetière de Domitilla, ils se jouent au milieu des rinceaux d'une vigne, tandis que sur les sarcophages ils sont souvent représentés en train de cueillir des grappes de raisin et de fouler la vendange dans des cuves. En général ils sont dans un désordre pittoresque, grimpés sur les arbres autour desquels s'enroulent les pampres et disputant parfois les grappes aux oiseaux

1. Wilpert, *Pitture delle catacombe*, pl. XXX, 1 ; XXXI, 1

gigantesques qui les picorent[1] : c'est le triomphe de l'art alexandrin dont la vogue s'est répandue dans tout l'Empire. De même une fresque du cimetière de Sainte-Agnès montre deux amours aux draperies gonflées par le vent, qui portent sur l'épaule une corbeille de raisins[2]. Pour les païens, les scènes de vendange étaient le symbole de la mort prématurée, comme semble le prouver une inscription funéraire de Naples[3] ; il est difficile de savoir si les chrétiens y attachaient le même sens. Enfin, les amours paraissent fréquemment sur les couvercles des sarcophages et servent à soutenir les cartels qui contiennent les inscriptions funéraires[4].

Il faut d'ailleurs remarquer que parmi ces sujets mythologiques les chrétiens faisaient visiblement un choix et n'acceptaient guère que ceux qui avaient fini, à la suite d'un long usage, par perdre toute signification.

Cependant on trouve exceptionnellement sur certains sarcophages à inscriptions chrétiennes des thèmes franchement païens, comme celui des Bacchanales[5] ou encore les génies funèbres à la torche renversée, symbole du désespoir et de la mort éternelle[6]. Ces exemples nous montrent combien il était difficile à des chrétiens, même animés d'une ardeur de néophytes, de s'affranchir entièrement des goûts et des modes de la société païenne au milieu de laquelle ils vivaient. Le décor mythologique s'imposait à cette époque avec une force irrésistible : on ne concevait même pas qu'il pût exister un autre art ornemental. C'est ce qui explique qu'à ses origines l'art chrétien ait dû s'incorporer bien des éléments profanes qui devaient d'ailleurs, comme nous le verrons dans la suite, se perpétuer avec des fortunes diverses au cours de son histoire.

IV

La première manifestation de l'esprit chrétien dans l'art fut le choix de quelques-uns de ces motifs courants et d'un emploi général, à cause du sens symbolique et conforme à la pensée chrétienne qu'ils semblaient offrir. Leur répétition constante acquit la valeur d'un langage, dont le sens véritable n'était accessible qu'aux seuls initiés. Le décor pastoral et champêtre, banal à l'origine et dépourvu de sens, devint une évocation du monde céleste. La « Passion » des saintes Perpétue et

1. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 30, fig. 1176 (d'après Bottari).
2. *Römische Quartalschrift*, 1890, pl. XI-XII.
3. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1614.
4. De Rossi, *Roma sotterranea*, III, pl. XI, 2
5. *Dict. Arch. chrét.*, II, 27-30.
6. *Dict. Arch. chrét.*, I, 1627, fig. 394-396

Félicité (fin du IIe siècle) décrit le Paradis comme un jardin magnifique planté de beaux arbres et enguirlandé de roses[1]. C'est sans doute ce parc délicieux, où l'âme trouvera le repos éternel, qu'ont voulu représenter certains peintres des catacombes.

Mais surtout parmi les mythes païens quelques épisodes, qui se prêtaient facilement à l'interprétation chrétienne, ont été vite en grande faveur. L'âme qui s'envole au ciel a été mainte fois comparée à Icare : sur une inscription funéraire du cimetière de Domitilla en l'honneur d'un enfant âgé de trois mois, le défunt est figuré avec des ailes retenues aux épaules par des sortes de bretelles[2]. L'histoire d'Ulysse qui se fait attacher au mât de son navire et se bouche les oreilles pour mieux résister au chant des Sirènes a été reproduite sur un sarcophage chrétien[3] ; elle représente évidemment les tentations auxquelles l'âme du juste sait échapper, et le commentaire de cette scène est donné par un passage de *Philosophoumena*, traité dirigé contre les hérésies, attribué souvent à saint Hippolyte (vers 230) : en face des fausses doctrines l'auteur recommande au fidèle de se boucher les oreilles à l'exemple d'Ulysse et de s'attacher à la croix du Christ[4].

Deux mythes surtout ont semblé favorables à une interprétation chrétienne. Le premier est celui d'Orphée, le musicien merveilleux, capable d'attirer aux accents de sa lyre les animaux les plus farouches et de vaincre leur férocité. Les écrivains ecclésiastiques des premiers temps ont toujours eu une certaine sympathie pour ce personnage légendaire qui passait pour s'être converti au Dieu unique et représentait d'ailleurs une tendance religieuse très différente du paganisme. Un texte célèbre, qui a donné lieu à de nombreuses dissertations, la IVe églogue de Virgile, montre la vogue des idées orphiques à Rome à l'époque de l'ère chrétienne. La morale orphique possède certaines affinités réelles avec celle du christianisme : elle a tout au moins le sens du péché et de la purification nécessaire. Il n'est pas impossible que parmi les païens convertis au christianisme se soient trouvés des adhérents aux mystères orphiques.

Orphée était représenté sur un plafond du cimetière de Domitilla datant de la fin du IIe siècle[5]. Coiffé du bonnet phrygien, vêtu d'une tunique flottante, il était assis sur une roche et jouait de la lyre, tandis qu'à ses pieds se trouvaient un cheval, un cerf, un lion, un serpent, une tortue, et que des paons venaient se percher sur les arbres environnants. La même scène figure sur un arcosolium du même cimetière et à la catacombe de Priscilla. Au IIIe siècle elle orne un plafond

1. *Passio S.S. Perpetuæ et Felicitatis*, II.
2. *Dictionn. Archéol. chrét.*, I, 1481, fig. 339.
3. Grisar. *Hist. de Rome et des papes*, trad. Ledos. Paris, 1906, I, p. 437, fig. 131.
4. *Philosophoumena*, VII, I.
5. Connu par une gravure de Bosio.

du cimetière de Saint-Calliste. Ici Orphée n'a plus à ses pieds que le chien et le chevreau, tandis que sur un arbre sont perchées deux colombes. Le sens de l'allégorie est clair et Orphée représente le Christ qui attire par sa doctrine les cœurs les plus endurcis : la comparaison se trouve exprimée dans la littérature ecclésiastique [1].

Le second mythe adopté par les chrétiens est la gracieuse fable de l'Amour et Psyché, si familière aux artistes de l'époque impériale et dont les monuments de

Fig. 6. — L'Amour et Psyché. Rome, cimetière de Domitilla, début du IIIe siècle. D'après Wilpert, *Pitture delle catacombe*, pl. 53.

Pompéi offrent de si jolis exemples. L'histoire de Psyché, qui nous a été transmise par Apulée [2], mais remonte beaucoup plus haut, avait pris un caractère d'allégorie morale, et l'on voyait dans le baiser de l'Amour le symbole de la résurrection et du bonheur éternel. Ce sujet est reproduit trois fois sur les murs du vestibule du cimetière de Domitilla (début du IIIe siècle) (fig. 6). L'Amour et Psyché aux ailes de papillon sont figurés dans un jardin, occupés à cueillir des fleurs dont ils remplissent de hautes corbeilles [3]. Le baiser de l'Amour est représenté sur un fond de coupe doré [4]. Dans une autre salle du cimetière de Domitilla qui appartient à la

1. Eusèbe. *De laude Constantini*, 4 : « Le Verbe de Dieu toute sagesse et toute harmonie » est rapproché d'Orphée.

2. Collignon. *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché*. Paris, 1877.

3. Venturi. *Storia dell'arte italiana*, I, p. 9.

4. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1473, fig. 333.

période la plus ancienne, Psyché danse au milieu de petits amours[1]. Enfin la même scène se trouve sur des sarcophages romains d'époque ancienne[2] : l'un d'eux, conservé au musée de Latran, montre l'Amour et Psyché au milieu des petits génies qui foulent la vendange[3].

De même des thèmes simplement décoratifs ne tardent pas à prendre un sens mystique, comme la vigne à laquelle le Christ s'était lui-même comparé[4] et qui fut représentée souvent dans l'art chrétien primitif. Un des plus beaux exemples est fourni par les peintures de la voûte de la galerie d'entrée du cimetière de Domitilla (fin Ier-IIe siècle). Du milieu part un grand cep, dont les branchages se répandent de tous côtés et retombent sur les parois, en encadrant de leurs festons les niches destinées aux sarcophages. Des oiseaux volent çà et là en picorant au milieu des grappes et, ainsi que nous l'avons déjà signalé, de petits amours se jouent entre les rameaux[5]. Un plafond connu par un dessin de Bottari montrait au centre un médaillon du Bon Pasteur entouré de ceps de vigne au milieu desquels folâtraient des amours[6]. Ainsi une décoration, banale et sans signification bien précise dans l'art païen[7], a pris pour les chrétiens une valeur spéciale.

D'autres motifs avaient déjà pour les païens un sens allégorique que les chrétiens n'ont pas hésité à conserver. Il en est ainsi des paons qui étaient depuis longtemps l'image de l'immortalité. D'après une croyance populaire leur chair passait pour incorruptible[8] ; leur représentation éveillait donc des idées d'apothéose et c'était pour cette raison qu'ils figuraient dans l'ornementation des mausolées impériaux. Deux paons en bronze provenant du tombeau d'Hadrien, où ils ornaient la grille d'enceinte, sont conservés à Rome au jardin de la Pigna[9]. Sur une mosaïque antique de Ravenne deux magnifiques paons accostent une canthare[10]. De même des paons faisant la roue se montrent dans le cimetière de Saint-Janvier à Naples[11] et d'autres sont gravés sur des épitaphes chrétiennes de Gaule[12]. Ce motif devait prendre une extension plus grande à partir du IVe siècle.

1. *Bullet. di Archeol. crist.*, 1865, p. 98.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1474, fig. 335 (cimetière de Calliste).
3. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1475.
4. *Jean XV*, 5.
5. Wilpert. *Le pitture delle catacombe*, I, pl. I.
6. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1622, fig. 389.
7. Par exemple la mosaïque de la maison des Laberii à Oudna. *Monuments Piot*. Paris, 1896, III, pl. XXI.
8. Saint Augustin. *De Civ. Dei*, XXI, 4 : « Quis enim, nisi Deus creator omnium dedit carni pavoris mortui ne putresceret ?
9. Gusman. *L'Art décoratif à Rome*. Paris (en cours de publication), pl. VIII.
10. Ravenne. Académie des Beaux-Arts.
11. Leclercq. *Man. d'Archéol. chrét.*, I, 157.
12. Le Blant. *Inscriptions chrétiennes de Gaule*, I, p. 60. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2015, fig. 567.

Mais les animaux favoris de la symbolique chrétienne des premiers siècles sont avant tout la colombe, l'agneau et le poisson. La colombe est un des symboles les plus fréquents dans l'épigraphie funéraire et on la rencontre aussi souvent dans les fresques et sur les verres à fond doré. La colombe figure, comme nous le verrons, dans les représentations de l'arche de Noé, et, dans la scène du Baptême du Christ, elle représente l'Esprit-Saint, conformément au texte évangélique. Sur les épitaphes et les fresques funéraires elle est le symbole de l'âme chrétienne affranchie par la mort, comme l'indiquent les épithètes gravées parfois au-dessous d'elle : « anima simplex, innocentissima, palumbus sine fel »[1]. Sur l'épitaphe d'Urbica au cimetière de Calliste (IIIe siècle), la colombe becquète les fruits d'un olivier : en face d'elle est représentée l'ancre[2].

L'agneau est dès l'origine et restera le symbole chrétien par excellence. La place importante qu'il tient dans le langage biblique suffit à expliquer son adoption par les premiers chrétiens comme un des symboles les plus parfaits du Sauveur. L'agneau sans tache que les Hébreux mangent le jour de la Pâque est déjà la figure du Messie[3]. La comparaison a été formulée clairement par le prophète Isaïe[4], mais ce sont surtout les paroles célèbres avec lesquelles saint Jean-Baptiste accueille Jésus sur les bords du Jourdain qui l'ont consacrée définitivement[5]. Toute la littérature chrétienne des premiers temps, et en particulier l'Apocalypse, est remplie du même symbolisme[6]. Une des plus anciennes représentations de l'agneau figure sur une fresque du cimetière de Domitilla (fin du Ier siècle)[7]. Derrière l'agneau se voit la houlette à laquelle est suspendu le seau de lait. Au-dessous d'un fragment d'inscription funéraire du IIIe siècle sur laquelle on lit : « Vera in pace », on aperçoit un agneau couché[8]. De même sur une inscription du cimetière de Calliste (début du IIIe siècle), à Rome, l'agneau est couché à côté de l'ancre cruciforme[9] ; sur une fresque du même cimetière un vase de lait est accosté de deux agneaux[10], et sur une peinture du cimetière des saints Pierre et Marcellin l'agneau bondissant a derrière lui la houlette et le seau de lait[11]. Par une allégorie ingénieuse, l'agneau entre deux loups représenta Suzanne et les deux

1. Le Blant. *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, I, n° 61, 64, 67, 69 (pl. XXXVIII, XXXIX, XLI, XLIX). — Schneider. *Nuovo Bullet. di Archeol. crist.*, 1911, p. 59-68.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2021 fig. 576.
3. Exode, 12.
4. *Isaïe*, XVI, 1 ; LIII, 7.
5. *Jean I*, 29 : « Ecce Agnus Dei ».
6. *Hebr.* XIII, 20.
7. Wilpert. Pl. VII, 2.
8. Leblant. *Épigraphie chrétienne*, pl. II.
9. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 885, fig. 200.
10. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 884, fig. 199.
11. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 880, fig. 195.

vieillards, par exemple sur une peinture du cimetière de Prétextat[1] (IVe siècle fig. 7).

Plus répandu encore que la figure de l'agneau est le symbole du poisson, qui tient une place si importante dans la littérature chrétienne primitive et signifie très clairement la nourriture eucharistique réservée aux seuls initiés. Dans la célèbre épitaphe d'Abercius, évêque d'Hiérapolis en Phrygie, venu à Rome avant 216 (date de l'inscription), il est question « d'un poisson de source, très grand, très pur, pêché par une Vierge Sainte. Elle le donnait sans cesse à manger aux amis; elle possède un vin délicieux qu'elle donne avec le pain. » Le mot grec ΙΧΘΥΣ, poisson, devient l'acrostiche de Ι (ησοῦς) Χ (ριστός) Θ (εοῦ) Υ (ὸς) Σ (ωτήρ), Jésus-Christ, Fils de Dieu Sauveur[2]. La première mention s'en trouve dans les œuvres de saint Clément d'Alexandrie mort en 216 qui recommande ce mot aux

Fig. 7. — Allégorie de Suzanne entre les deux vieillards. Rome, cimetière de Prétextat. IVe siècle. D'après Wilpert, *Pitture delle catacombe*, pl. 251.

fidèles comme un des emblèmes les plus propres à être gravés sur des cachets[3]. Les cinq mots grecs sont eux-mêmes formés des initiales de 27 vers sibyllins. Le goût de la littérature alexandrine pour ces jeux de mots est assez connu pour qu'on puisse attribuer à quelque Alexandrin la paternité de cet acrostiche. Il figure sur des inscriptions grecques du IIIe siècle trouvées à Autun : les vers dont ces lettres forment les initiales se rapportent clairement à l'Eucharistie[4]. Le poisson représente à la fois le Christ[5] et les fidèles qui sont « les petits poissons », pisciculi, nés de l'eau du baptême. Le Christ est appelé « le poisson des vivants, ἰχθὺς ζώντων » et communique sa force à l'eau du baptême[6].

Il n'est donc pas étonnant de trouver ce symbole répandu en quantité prodigieuse dans l'art funéraire des chrétiens. On a découvert dans les tombes un

1. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 904, fig. 217.
2. Jalabert, Épigraphie (*Dictionn. Apolog. de la foi catholique*. Paris, 1910, col. 1436).
3. *Paedagog.*, III, 2.
4. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes*, I, 4. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 3195 (fac-similé).
5. Tertullien, *De baptismo*, 1.
6. Dölger, ΙΧΘΥΣ. Fribourg, 1910.

nombre considérable de petits poissons d'ivoire, de cristal, de nacre, d'émail, quelques-uns ornés de pierres précieuses ; plusieurs ont la tête percée d'un trou et sont destinés à être portés au cou ; sur l'un d'eux on a lu l'inscription CΩCAIC, « sauve-nous »[1]. Sur un anneau d'or on a trouvé un petit poisson en émail blanc avec les quatre lettres ΧΘΥC (Christus)[2]. Le symbolisme eucharistique est très clair sur une fresque de la catacombe de Lucine : derrière un poisson nageant est placée une corbeille contenant trois pains[3]. Le poisson est aussi représenté plusieurs fois à côté du pain eucharistique dans la « Chambre des Sacrements » cimetière de Calliste[4]. Sur une épitaphe de Modène, cinq petits pains timbrés de croix se trouvent entre deux poissons qui s'apprêtent à les saisir[5]. Une fresque conservée dans les catacombes de Syracuse montre un canthare accosté de deux poissons[6]. Au contraire, une autre peinture de la Chambre des Sacrements exprime une idée un peu différente : un pêcheur jette sa ligne du côté d'un poisson qui nage dans la source sortie du rocher où un enfant reçoit le baptême. Le poisson s'associe d'ailleurs à d'autres symboles et l'on obtient ainsi un véritable langage hiéroglyphique. S'il est à côté de l'ancre, on lit au-dessous : « Spes in Christo » ; s'il est accompagné de la colombe portant un rameau d'olivier, c'est avec la formule : « In pace et in Christo ». Parfois il nage à côté d'un navire ou même il le porte sur son dos, comme le Christ soutient son Église. Les monuments primitifs du christianisme oriental nous apportent le même témoignage : les poissons sont souvent sculptés sous les arcades qui décorent les sarcophages isauriens du IIIe siècle étudiés par miss Margaret Ramsay ; ils ornent en particulier le sarcophage d'un évêque qui est désigné par le titre, en usage dans les premiers siècles, de « pape », et ils sont associés à la vigne[7]. On peut dire que le poisson est le symbole le plus répandu dans les monuments chrétiens primitifs. Malgré les tentatives que l'on a faites pour expliquer son origine par l'influence de cultes étrangers, il semble bien que ce symbole, si bien adapté au langage mystique, soit une création proprement chrétienne.

1. *Bullet. di Archeol. crist.*, 1863, p. 38.
2. *Bullet. di Acheol. crist.*, 1873, p. 77.
3. De Rossi. *Roma sotterranea cristiana*, II, pl. VIII.
4. De Rossi. *Roma sotterr. crist.*, II, pl. XIV-XVI.
5. *Dict. Archéol, chrét.*, I, 84, fig. 26.
6. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 1967, fig. 2032.
7. Ramsay. *Studies in the history and art of the Eastern provinces of the Roman Empire.* Londres, 1906, p. 22-29, pl. I et V.

CHAPITRE II

L'ART CHRÉTIEN DES TROIS PREMIERS SIÈCLES (*suite*). SYMBOLES CHRÉTIENS ET PREMIÈRE ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE

I. L'ancre et la croix. — II. L'orante et le Bon Pasteur. — III. L'iconographie funéraire : Ancien Testament. — IV. Nouveau Testament, culte des saints, allégories, scènes de la vie réelle. — V. Origine hellénistique de l'art chrétien : ses sources et son inspiration.

I

Deux symboles sont devenus les signes par excellence du christianisme : ce sont l'ancre et la croix. L'ancre est peut-être la plus ancienne figure symbolique qui apparaisse sur les monuments chrétiens, tandis qu'elle est absente des tombes païennes. Très répandue sur les épitaphes romaines, elle se trouve aussi en Gaule, en Afrique, plus rarement en Orient. Sa signification est claire : elle est l'image du salut. « Nous nous réfugions vers l'espérance, dit saint Paul ; elle est pour notre âme comme une ancre sûre et ferme[1]. » Des inscriptions du cimetière de Priscilla montrent l'ancre à côté du mot grec « elpis », espérance[2]. L'ancre figure aussi parmi les symboles que saint Clément d'Alexandrie recommande aux fidèles de faire graver sur leurs anneaux[3]. Et de fait elle orne un grand nombre de gemmes recueillies dans les musées[4]. Elle accompagne souvent d'autres symboles : sur une calcédoine du British Museum elle est accostée de deux poissons, tandis que des colombes sont perchées sur sa barre transversale[5]. A l'origine, cette barre est petite et placée au-dessous de l'anneau qui termine l'ancre ; parfois même elle fait défaut. Plus tard au contraire la barre transversale est presque au milieu de la

1. Saint Paul. *Hebr.*, VI, 18-19.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2007, fig. 154
3. *Pædagog.*, III, 2.
4. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2021, fig. 577-577.
5. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2021, fig. 577

branche principale ; elle devient alors l'image de la croix et elle est accostée souvent de deux poissons[1] ; sur une jaspe du British Museum le poisson est même placé sur la barre transversale de l'ancre ; il est difficile de savoir s'il représente le Christ en croix ou le fidèle attaché à l'ancre du salut. Le signe de l'ancre, très répandu à la fin du IIe et dans la première moitié du IIIe siècle, disparaît ensuite complètement.

L'histoire de l'introduction du symbole de la croix dans les monuments chrétiens n'est pas encore entièrement élucidée. La croix est depuis une très haute antiquité un symbole religieux et, vers le XXe siècle avant l'ère chrétienne, elle tenait une place importante dans la religion égéenne. Il suffit de rappeler la croix de marbre aux quatre branches égales découvertes par Evans au palais de Cnosse, ainsi qu'une croix en faïence et, sur le mur de la même chapelle, l'empreinte d'une croix allongée. La croix orne le front du taureau crétois et parfois elle est représentée par deux haches bipennes placées à angle droit[2]. Sur les bas-reliefs assyriens les rois portent une croix pectorale[3] et il n'est guère de civilisation ancienne où on ne la rencontre sous une forme quelconque.

Le symbole si étrange de la croix gammée, où l'on a voulu voir tantôt une représentation solaire, tantôt une stylisation de l'image de la cigogne, oiseau sacré chez beaucoup de peuples, se trouve à la fois sur des poteries d'Hissarlik, sur des monuments chypriotes, sur certaines monnaies grecques[4], sur des autels païens érigés en Gaule[5], sur des chapiteaux africains d'époque romaine[6], dans l'art hindou et dans l'art chinois[7] comme sur les poteries de Cnosse.

Une autre forme de croix qui se trouve fréquemment sur les monuments égyptiens est la croix ansée, ainsi appelée parce que son extrémité supérieure se termine par un petit anneau. Un caractère hiéroglyphique de cette forme exprimait la vie à venir du double[8]. Les historiens ecclésiastiques racontent qu'à la destruction du Serapeum d'Alexandrie (395) les chrétiens s'étonnèrent de trouver l'image de la croix reproduite sur les murailles avec abondance[9]. La croix ansée qui figurait sur les monnaies de Salamine de Chypre, au VIe siècle, était un signe de vas-

1. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2039, fig. 559.

2. G. Glotz. *La civilisation égéenne*, 1923, p. 294-295.

3. Perrot et Chipiez. *Histoire de l'art dans l'antiquité*, II, 621, fig. 306 (Stèle de Samasvul, petit-fils d'Assournazirpal).

4. Monnaies de Corinthe et de Corcyre (Babelon. *Traité des Monnaies*, II, p. 799-802, 930).

5. Espérandieu. Bas-reliefs de la Gaule romaine nos 853-854. Musée de Tarbes (trouvé dans le Comminges).

6. Henchir-Zora (Cercle de Tébessa, Algérie). *Arch. Miss. scientif.*, XVII, 1908, p. 195.

7. Dumoutier. *Le swastika et la zone solaire dans les symboles et les caractères chinois*, Paris, s. d.

8. Maurice. *Numismatique constantinienne*. I, p. 331. — P. Moutet. *La croix ansée des anciens Égyptiens* (*Rev. Archéologique*, 1925).

9. Socrate. *Hist. Ecc.*, V, 17. — Sozomène. VII, 15. — Rufin, II, 26.

salité à l'égard de l'Egypte[1]. Ce symbole, qui devait se perpétuer dans l'art copte, était donc profondément enraciné dans les habitudes égyptiennes.

Que l'image de la croix, c'est-à-dire du gibet infâme sur lequel était mort le Sauveur entre deux criminels, ait préoccupé de bonne heure les chrétiens, c'est ce qui ressort des textes et des monuments. L'instrument du supplice de Jésus est déjà dans la pensée de saint Paul le signe du salut qu'il a apporté aux hommes. « Il a effacé par son sang la cédule qui s'élevait contre nous... ; il l'a abolie en l'attachant à sa croix. Et il a désarmé les principautés... après les avoir vaincues par sa croix[2]. » Saint Pierre exprime la même idée[3] et elle ne tarde pas à entrer dans le courant de la première littérature chrétienne. Saint Irénée, à la fin du IIe siècle, met même en parallèle l'arbre du Paradis terrestre qui a perdu l'homme et le bois de la croix qui l'a sauvé[4]. L'usage de faire le signe de la croix non seulement avant la prière, mais dans toutes les circonstances de la vie, était une pratique courante chez les chrétiens d'Afrique au temps de Tertullien[5]. Les chrétiens avaient une telle vénération pour la croix qu'ils la retrouvaient partout, aussi bien dans les vergues d'un navire, dans le timon d'une voiture dressé en haut, dans l'homme priant les bras étendus[6].

Et cependant la représentation directe de la croix est très rare avant le IVe siècle. Il ne faut pas oublier le caractère infâme qu'elle avait conservé jusqu'à cette époque : elle servait toujours au supplice des pires criminels et ce fut seulement sous Constantin que l'usage en fut aboli[7]. Les ennemis des chrétiens ne manquaient pas de leur reprocher cette vénération pour la croix, incompréhensible pour eux[8]. Dans la « domus Gelotiana » qui fait partie du palais de Septime-Sévère sur le Palatin, on a découvert en 1857 un graffito qui représente un homme à tête d'âne attaché à une croix, les bras étendus. Devant lui un personnage de profil lève le bras gauche dans la posture antique de l'adoration. Une inscription nous apprend son nom et l'acte qu'il accomplit : « Alexamenos adore son dieu[9]. » Et dans une autre chambre on a trouvé l'inscription : « Alexamenos fidelis. » Bien qu'on ait cherché à prouver que le dieu à tête d'âne représente le dieu égyptien Seth, dont le culte était répandu à Rome[10], il paraît tout à fait probable qu'il faut voir

1. Babelon. *Traité des Monnaies*, II, p. 581-586.
2. Saint Paul. *Coloss.*, II, 14-15.
3. I. Saint Pierre, II, 24.
4. Dufourcq. *Histoire de l'Église*, III, 199-209.
5. Voy. les textes réunis par Cabrol. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 648.
6. Minucius Felix. *Octavius*, 29.
7. Aurel. Victor. *Césars*, 41. Voy. *Reil*, p. 2
8. Tertullien. *Adv. nationes*, I, 16. Minucius Felix, *Octavius*, 9-12. *Apologet.*, 16.
9. Grisar. *Histoire de Rome*, II, 168, fig. 178.
10. Wünsch. *Sethianische Verfluchungstafeln aus Rom*. Leipzig. 1898, 80. J. Cibulka. Le papyrus magique de Leyde et le graffito du mont Palatin (*Strena Buliciana*, Zagreb 1924 p. 729-730).

dans le graffito du Palatin, une des nombreuses moqueries auxquelles les chrétiens étaient en butte. Au témoignage de Tertullien, des caricatures analogues circulaient à Carthage, où les chrétiens étaient appelés « asinarii »[1]. Tous ces faits expliquent la réserve avec laquelle les chrétiens des trois premiers siècles ont figuré le motif qui était la confession la plus éclatante de leur foi. Tantôt ils l'ont dissimulé sous des symboles : parfois ils ont adopté les figures cruciformes usitées dans les religions antérieures ; plus rarement ils ont représenté la croix dans sa tragique simplicité.

L'ancre, nous venons de le voir, a servi à figurer la croix : il en est de même du trident, motif de la symbolique païenne, que l'on trouve sur les tombes chrétiennes, accosté de dauphins qui s'enroulent quelquefois autour de lui[2]. Le plus souvent, c'est la lettre grecque T qui sert à désigner la croix ; elle se détache au milieu des lettres du nom gravé sur la tombe, ΔΙΟΝΥΤΣΙΟΥ, ΚΥΡΙΤΑΛΟΥ, etc...[3]. « La lettre grecque *tau*, disait Tertullien, est la figure de la croix[4]. »

Parmi ces symboles, on peut citer la croix ansée, usitée dans l'art copte[5], et surtout la croix gammée qui orne les sarcophages chrétiens d'Isaurie, de Pisidie et de Lycaonie. Sur l'un d'eux, exécuté à la fin du IIIe siècle pour une vierge chrétienne, deux belles croix gammées se détachent sous des arcatures[6]. Le même motif se voyait sur les habits du « fossor » Diogenes, représenté avec ses instruments de travail sur une fresque aujourd'hui détruite du cimetière de Domitilla[7] et sur une inscription funéraire du cimetière de Sainte-Agnès (IIe siècle)[8].

Des exemples, relativement rares, d'une représentation directe de la croix appartiennent aux régions les plus diverses. En Asie Mineure, la croix cantonnée dans un cercle orne la pierre funéraire de Mammas « episcopos », encastrée dans les murs de la mosquée de Dorla (Isaurie)[9]. A Rome, dans les catacombes la croix accompagne aussi quelques inscriptions funèbres, et présente la forme caractéristique de la croix latine[10]. La croix grecque à quatre branches égales apparaît au contraire sur une tuile de la crypte[11] de sainte Lucine. Enfin sur des pierres tombales trouvées à Carthage, la croix latine, isolée ou répétée jusqu'à trois fois, forme l'unique ornement[12] : c'est la figure la plus nette que l'on possède de la croix avant le IVe siècle.

1. Tertullien. *Adv. nationes*, I, 14.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2011, fig. 562
3. Wilpert. La croce, sui monumenti delle catacombe *Nuovo Bollet. di Archeol. crist.*, 1902, p. 5-14).
4. Tertull. *Adv. Marcion.*, 3, 22.
5. Gayet. *L'art copte*. Paris, 1902.
6. Ramsay. *Op. cit.*, p. 33, n° 12.
7. Pératé. *Archéologie chrétienne*, p. 23.
8. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 941, fig. 231.
9. Ramsay. *Op. cit.*, p. 35.
10. Wilpert. *Art. cité*, p. 6 et suiv.
11. Wilpert. *Id.*, p. 5
12. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 619, fig. 109-110.

A plus forte raison les chrétiens de cette époque ne pouvaient avoir l'idée de représenter le Christ sur la croix. La conjecture d'après laquelle la caricature du Palatin serait la copie d'un crucifix réel est sans valeur ; il suffit pour en expliquer l'origine de se rappeler toutes les railleries dont les chrétiens étaient l'objet[1]. Quant au monogramme du Christ qui tiendra une si grande place dans la symbolique chrétienne, il se montre, il est vrai, dans certaines inscriptions du IIIe siècle, mais ce n'est encore qu'une simple abréviation, dépourvue de toute signification religieuse et analogue aux ligatures en usage dans les inscriptions antiques[2].

II

Deux figures symboliques surtout ont été sinon créées, du moins adoptées et transformées par l'art chrétien, qui les a le plus souvent associées pour exprimer d'une manière touchante l'union de l'âme avec le Christ. Ce sont « l'orante » et le « Bon Pasteur ». L'orante se présente comme une femme aux longs vêtements, les bras étendus symétriquement dans l'attitude de la prière, avec la paume des mains tournée en dehors. Il y a aussi des figures d'orants, mais elles sont plus rares. L'orante se trouve sur les fresques des chambres funéraires ou sur les bas-reliefs des sarcophages. Elle est associée souvent au Bon Pasteur, comme à la voûte de la crypte de Lucine, qui remonte à la première moitié du IIe siècle. Cette longue figure à la robe talaire aux plis droits, enveloppée dans son himation, qui couvre la tête en laissant les bras nus, a la noble simplicité de certaines statuettes de Tanagra[3] (fig. 8).

La signification qu'il faut attribuer à l'orante a souvent divisé les archéologues. Il semble bien que dans la plupart des cas elle représente l'âme d'un défunt. A plusieurs reprises en effet l'orante accompagne des épitaphes masculines[4] ou d'enfants en bas âge[5]. Les actes des martyrs Pierre et Marcellin racontent d'ailleurs que le bourreau avait vu leurs âmes sortir de leurs corps sous la forme de vierges parées d'habits éclatants. Il est arrivé cependant qu'au lieu de représenter l'âme d'une manière impersonnelle, on a figuré le portrait réel du défunt. Le fait n'est pas douteux lorsqu'il s'agit d'une figure d'orant[6] ou, lorsqu'au lieu de porter un costume tout abstrait, la figure féminine est habillée comme une vierge consacrée

1. *Dict. Archéol. chrét.*, I [Accusations contre les chrétiens].
2. Voy. la discussion de dom Leclercq, *Dict. Archéol. chrét.*, III, 1486 et suiv. Sur les monogrammes trouvés à Pompéi, Gardthausen, *Griechische Palæographie*, Leipzig, 1879, p. 117.
3. De Rossi. *Roma sotterranea*, I, pl. II.
4. Épitaphe de Cæcidius Faustinus, cimetière de Calliste. *Bollet. di Archeol. crist.*, 1868, pl. XII, 3.
5. *Römische Quartalschrift*, 1891, pl. XII, 1.
6. *Dict. Archéol. chrét.*, III, 369, fig. 2478 ; 1177, fig. 2712.

fig. 10) ou comme une matrone[1] (fig. 9). Enfin dans certains ensembles où l'orante alterne avec le Bon Pasteur, elle devient, semble-t-il, l'image allégorique de la prière. Deux orants et trois orantes portant chacun leur nom au-dessus de la tête sont figurés au cimetière de Saint-Sotère, au milieu d'un jardin délicieux, où des paons, symboles de l'immortalité, boivent dans des canthares aux formes gra-

Fig. 8. — Orantes et Bons Pasteurs. Au centre, Daniel dans la fosse aux lions. Rome, crypte de Lucine, Ire moitié du IIe siècle. D'après Wilpert, *Pitture delle catacombe*, pl. 25.

cieuses[2]. Ce joli tableau du IIIe siècle nous montre les âmes goûtant les joies du Paradis.

Le goût du symbolisme pastoral, si répandu, nous l'avons vu, dans la société romaine et d'autre part la comparaison, qui revient sans cesse dans l'Évangile, du Christ avec le berger plein de sollicitude pour ses brebis, se sont réunis pour produire la figure, si caractéristique dans l'art chrétien primitif, du Bon Pasteur. Les premières liturgies funéraires, tout inspirées des paraboles évangéliques, expliquent suffisamment la prédilection avec laquelle cette image fut reproduite dans les cime-

1. Surtout à partir du IVe siècle. Voy. Bonavenia, *Nuovo Bollet. di Archeol.*, 1901, p. 31.
2. Pératé, *Archéol. chrét.*, p. 115, fig. 72.

tières. Les artistes traduisent littéralement le texte de l'Évangile[1] en représentant le berger adolescent, vêtu d'une courte tunique et d'un petit manteau, les jambes nues ou chaussées de sandales à longues bandelettes, qui retient d'une main la brebis posée sur son épaule et porte de l'autre la houlette ou le vase de lait. Le Bon Pasteur est figuré sur les peintures des cubicula où il est entouré parfois des quatre saisons[2] et de l'orante[3]. On le trouve aussi gravé sur les épitaphes ou sculpté

Fig. 9. — Buste d'une vierge consacrée, portrait d'une défunte en orante. Rome, cimetière de Priscilla, IIe moitié du IIIe siècle. Wilpert, *Pitture*, pl. 80. La défunte porte sur la tête le voile des vierges consacrées.

sur les sarcophages les plus anciens[4]. Sur le sarcophage de la Gayolle, par exemple, il fait face à l'orante, debout entre les arbres du Paradis[5]. Enfin plusieurs statues du Bon Pasteur, tant à Rome qu'en Orient[6] (fig. 11), sont antérieures au IVe siècle. Il s'associe fréquemment à d'autres symboles, comme sur le sarcophage de Livia Pri-

1. Luc XV, 4-7 Cf. Saint Paul, *Hebr.* XIII, 20.

2. Chapelle des Sacrements, fin IIe siècle. Venturi, *Storia dell'arte*, I, 13.

3. Cimetière des saints Pierre et Marcellin (IIIe siècle). Venturi I, 15. Cimetière ostrien. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1491, fig. 346.

4. Sarcophage de la Via Salaria (Vatican), considéré comme un des plus anciens sarcophages chrétiens. *Dict. Archéol. chrét.*, I. 1493, fig. 347 ; *id.*, II, 1787, 1957.

5. Le Blant. *Sarcophages de la Gaule*, pl. LIX, 1 (fin IIe siècle).

6 Rome, musée de Latran (Venturi. *Storia dell'arte*, I, p. 24, 25, 27). Constantinople, Musée impérial ottoman (Bayet. *Recherches*, p. 30). Athènes, musée (Homolle, *Rev. Archéol.* 1876, II, p. 297).

mitiva (cimetière du Vatican, IIIe siècle)[1], où il est accompagné du poisson et de l'ancre. Il figure aussi sur des coupes de verre à fond doré[2], sur des lampes[3], sur des anneaux[4].

III

Enfin, à côté des figures symboliques, apparaissent déjà dans l'art chrétien les traces d'une iconographie religieuse. On pensait jusqu'à ces dernières années qu'avant l'époque constantinienne cet art avait eu un caractère exclusivement funéraire et s'était borné au thème unique de l'espérance dans la vie éternelle. Une interprétation plus rigoureuse de l'ensemble des peintures des catacombes romaines a modifié ce point de vue[5]. Dès la fin du IIe siècle, au cimetière de Calliste, la Chambre des Sacrements offre des thèmes que le symbolisme funéraire ne suffit plus à expliquer : ce sont les dogmes essentiels du christianisme qui sont figurés. Les chrétiens n'ont fait d'ailleurs que suivre l'exemple des nombreuses sectes à enseignement ésotérique répandues dans tout l'Empire et qui ornaient leurs sanctuaires de symboles d'allure dogmatique. Sans parler des grottes mithriaques où figurait toujours le groupe sculpté de Mithra égorgeant le taureau, on a découvert à Rome en 1918 non loin de la Porta Maggiore[6] une basilique souterraine dont la voûte est soutenue par des piliers, dont l'abside renferme les traces de la « cathe-

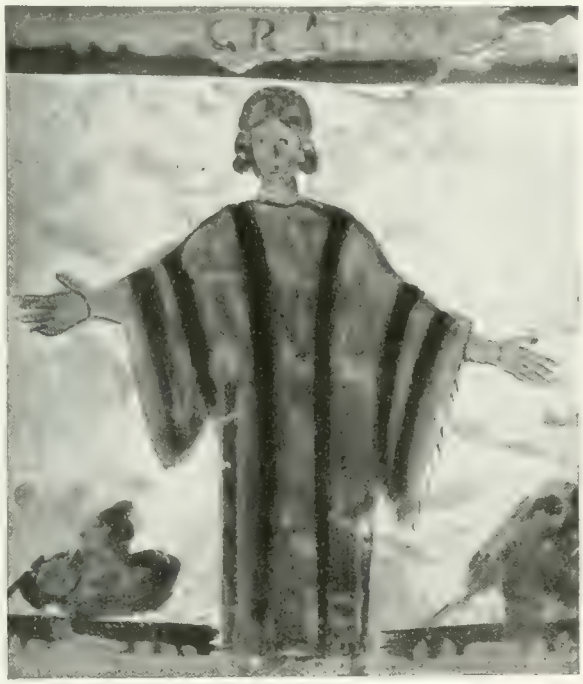


Fig. 10. — Portrait de « Grata » en orante. Rome, catacombe de la Vigna Massimo, milieu du IVe siècle. Wilpert, *Pitture*, pl. 204.

1. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2019, fig. 574.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 899, fig. 213.
3. Sur les lampes à l'estampille ANNISER. *Dict. Arch. chrét.*, I, 2228, fig. 758 759.
4. Jaspe vert. *Brit. Mus. Dict. Archéol. chrét.*, I, 2705, fig. 895-896.
5. Voir les justes et bienveillantes observations présentées à propos de la 1re édition de ce livre par le R. P. de Jerphanion, *Bessarione*, XXXV, 1919, p. 42-66, et la théorie exposée par Schultze, *Strena Buliciana*, p. 331 et suiv.
6. *Atti della R. Accademia dei Lincei Notizi degli Scavi*, 1918, p. 30 et suiv.

dra » où siégeait le président de la secte. Les murs et la voûte de ce curieux édifice sont couverts d'une magnifique décoration en stuc et de fresques mythologiques d'un caractère symbolique : dans l'abside par exemple est peinte une Victoire portant une palme entre deux orants. On s'est peut-être un peu trop hâté de la dater du Ier siècle de l'ère chrétienne à cause de la beauté de sa décoration ; nous n'en avons pas moins dans ce monument un exemple d'iconographie dogmatique et, bien que nous ne connaissions actuellement aucune église chrétienne antérieure au IVe siècle, il serait téméraire d'affirmer qu'avant l'édit de Milan les chrétiens n'ont jamais orné un édifice d'après cette méthode.

Fig. 11 — Le Bon Pasteur, marbre, IIIe siècle. Constantinople. Musée.

Pour nous en tenir au témoignage des cimetières chrétiens, on peut dès le IIIe siècle distinguer dans leur décoration deux sortes de thèmes : les uns ont un caractère franchement funéraire et se rapportent à la destinée de l'âme du défunt qu'il s'agit de commémorer : c'est la prière pour les morts ; les autres s'adressent aux vivants autant qu'aux morts : épisodes bibliques, banquets eucharistiques, figures de prophètes, images de la Vierge et du Christ, ce sont les dogmes fondamentaux de la religion qu'ils mettent en lumière.

Le Blant a bien établi que certains thèmes bibliques de l'art chrétien primitif s'inspirent littéralement de la prière des agonisants[1], de l'*Ordo commendationis animæ*, qui peut remonter dans sa forme actuelle au IIIe siècle et qui dérive, ainsi que l'a montré dom Leclercq, des liturgies juives des jours de jeûne[2]. Cette belle prière commémore en quelque sorte toutes les circonstances dans lesquelles le Seigneur a délivré ses élus et le supplie d'étendre la même protection à l'âme du défunt : « Délivre son âme, Seigneur, comme tu as sauvé Noé du déluge, comme tu as délivré Job de ses passions, comme tu as délivré Isaac, comme tu as tiré Moïse des mains du Pharaon, Daniel des griffes du lion, les trois jeunes gens de la fournaise, comme tu as protégé Suzanne contre la fausse accusation... » A ces épisodes de l'Ancien Testament, l'« Ordo commendationis animæ » se contente d'ajouter l'exemple de saint Pierre et saint Paul

1. Le Blant, *Sarcophages de la Gaule*. Introduction.
2. Leclercq, *Manuel d'Iconographie chrétienne*, I, 112.

tirés de leur prison, de la bienheureuse martyre Thécla délivrée de ses tourments[1]. Dans l'art chrétien, au contraire, figurent des thèmes du Nouveau Testament, l'Annonciation, le Baptême et les miracles du Christ, la résurrection de Lazare et d'autres de l'Ancien Testament, comme l'histoire d'Adam et Ève, qui se mêlent sur les monuments à ceux de la prière pour les morts.

Leur sens est très clair et chacun d'eux rappelle la doctrine du salut apportée au monde par le Christ. C'est à ce titre qu'ils illustrent l'iconographie funéraire ; ils n'en constituent pas moins des innovations inspirées directement du dogme essentiel du christianisme et ils se sont imposés à l'art religieux de tous les temps.

Fig. 12. — Le Christ. Rome, fresque du cimetière de Domitilla. D'après Wilpert, *Pitture delle catacombe*.

Telles sont les scènes qui sont figurées sur les peintures des chambres funéraires et sur les sculptures des sarcophages. C'est ainsi que dans la crypte de sainte Lucine (IIe siècle), Daniel dans la fosse aux lions est entouré de l'Orante et du Bon Pasteur (fig. 8). Sur les parois de la Capella Græca (IIe siècle) on aperçoit le sacrifice d'Abraham, Daniel, la résurrection de Lazare, l'histoire de Noé. Un cubiculum du cimetière des saints Pierre et Marcellin (IIIe siècle) est orné des miracles du Christ : rencontre avec la Samaritaine, guérison de l'aveugle-né, de l'hémorroïsse et du paralytique. Dans une chambre du cimetière de Domitilla la résurrection de Lazare alterne avec Moïse frappant le rocher. A la catacombe de Karmouz, à Alexandrie (IIIe siècle), la scène des noces de Cana est suivie de la multiplication des pains et c'est avec raison que l'on voit dans ce rapprochement un symbole eucharistique[2]. Il était tout naturel que le repas eucharistique, source du salut, fît partie de l'iconographie funéraire, et des exemples nombreux en figurent dans les catacombes romaines. De même sur le sarcophage d'Optatina Reticia (musée d'Arles, IIIe siècle), Adam et Ève chassés du Paradis sont suivis

1. Voir le texte de cette prière dans *Dictionn. Archéol. chrét.*, IV, 435-436.
2. *Dictionn. Archéol. chrét.*, I. 1128-1131, fig. 279.

de Daniel entre les lions et de l'histoire de Jonas[1] : c'est le salut succédant à la faute.

C'est dès le IIe siècle qu'apparaissent les figures destinées à devenir le centre même de l'iconographie religieuse, celles du Christ et de la Vierge. Une des plus anciennes représentations du Christ se trouve sur une fresque du cimetière de Saint-Prétextat qui a pour sujet la guérison de l'hémorroïsse[2]. Le Christ a l'aspect d'un jeune homme imberbe à cheveux bouclés : sur la tunique qui tombe à mi-jambes est jeté le pallium qui enveloppe le bras et l'épaule gauches, tandis que la main droite est libre ; les pieds sont nus. Aucun signe extérieur ne distingue le Sauveur des deux personnages, sans doute des apôtres, placés derrière lui et vêtus de la même manière : l'intelligence de la scène n'était possible qu'à des initiés. La même figure apparait sur d'autres fresques[3] et parfois avec une courte barbe (fig. 12), sur les sarcophages et les verres dorés. Il est remarquable que, contrairement à l'opinion de certains Pères de l'Église, qui voulaient que Jésus eût été sans beauté[4], les premiers artistes chrétiens se soient plu à donner à sa figure un charme idéal[5].

C'est aussi à cette époque que s'est fixée la figure de la Vierge. Une peinture célèbre du cimetière de Sainte-Priscilla (fig. 13), qui peut remonter à la première moitié du IIe siècle, montre la Vierge assise, portant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui se serre contre elle en détournant la tête avec une grâce mutine que l'on trouve sur certaines compositions de Raphaël[6]. Le mouvement de l'enfant et la tendresse de la mère font songer à l'attitude de la Vierge à la Chaise du palais Pitti (fig. 14). Un léger voile transparent couvre la tête de la Vierge. Devant elle un homme debout, drapé dans un pallium, montre une étoile. On a vu dans cette scène une représentation de la prophétie d'Isaïe (IX, 2) qui compare la venue du Messie au lever d'un astre.

L'étude des compositions présente le même intérêt parce que plusieurs d'entre elles ont été le point de départ d'une tradition ininterrompue jusqu'aux temps modernes. Une des plus anciennes représentations de l'histoire d'Adam et Ève se voit sur la voûte du vestibule du cimetière de Saint-Janvier à Naples (IIe siècle) : l'arbre autour duquel s'enroule le serpent, accosté du premier homme et de la pre-

1. *Dictionn. Archéol. chrét.*, I, 1215, fig. 296.
2. Schultze. *Archäologie der altchristlichen Kunst*. Munich, 1895, p. 342.
3. Catacombe de la Nunziatella (IIIe siècle). *Dict. Archéol. chrét.*, III, 1239, fig. 2739.
4. Textes réunis par Le Blant. *Sarcophages chrétiens de la Gaule*. Introd., p. VII, n. 3.
5. Le Christ du sarcophage de Soulou-Monastir, musée de Berlin, ne saurait être, comme on l'a voulu, du IIIe siècle, à cause de son nimbe crucifère. De même, pour des raisons qui seront exposées plus loin, on ne peut admettre la date reculée proposée pour le calice d'Antioche (New-York, collection Kouchakgi) sur lequel est représentée la figure du Christ.
6. Wilpert. *Le pitture delle catacombe*, pl. XXII. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 2476.

mière femme, tels sont les éléments très simples qui constituent la scène. Le même sujet se trouve à Rome sur une fresque du cimetière de Priscilla (IIIe siècle)[1] et sur une inscription funéraire conservée au musée de Latran, où la scène est accompagnée du Bon Pasteur et de Daniel entre les lions. En outre, un homme dirige une charrue attelée de deux bœufs et, à la porte d'une maison, une femme file sa quenouille[2]. Ces dessins légers, qui ressemblent à une véritable charge, expriment d'une manière pittoresque la condamnation de l'homme au travail après la chute : c'est un motif que répétera souvent l'art chrétien.

Fig. 13. — Vierge, cimetière de Priscilla. Wilpert, *Pitture delle catacombe*, pl. 22.

Le sacrifice d'Abraham a été regardé depuis l'origine du christianisme comme la figure de celui du Calvaire. Les plus anciennes liturgies, dont la tradition s'est conservée dans le canon de la messe romaine, commémorent, au moment de la consécration, les sacrifices d'Abel, d'Abraham et de Melchisédech. Il n'est donc pas étonnant de trouver ce sujet reproduit très souvent, aussi bien sur les fresques que sur les lampes, fonds de coupes ou médailles de bronze. C'est surtout à partir du IIIe siècle qu'il devient fréquent. La figure et le costume d'Abraham présentent de nombreuses variantes. Au cimetière de Domitilla, Abraham est coiffé du bonnet qui paraît avoir fait partie du costume juif et la main divine qui perce la nue est accompagnée d'une colombe. Sur un fond de coupe doré, Abraham, vêtu d'un long pallium, tient à la main un large coutelas : Isaac nu,

Fig. 14. — Raphaël. Vierge à la Chaise. (Florence Palais Pitti).

1. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 510, fig. 97.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1026, fig. 245.

les mains liées derrière le dos, est agenouillé à sa droite ; à gauche apparaissent le bélier et la main divine[1]. Les éléments de cette scène ne varieront guère au cours des siècles ; on y ajoutera seulement la présence d'un ange.

Fig. 15. — Monnaie d'Apamée. Paris. Cabinet des Médailles.

L'arche de Noé, représentée dès le IIe siècle au cimetière de Priscilla[2], a la forme bizarre d'une boîte carrée, dont on voit surgir à mi-corps la figure du patriarche dans l'attitude d'un orant, tandis qu'une colombe s'envole à ses côtés (fig. 16). Il est remarquable que la disposition est semblable à celle que nous avons signalée sur les monnaies juives d'Apamée, où l'on voit de plus deux personnages sortis de l'arche. Le thème de Daniel orant entre deux lions, représenté dans les cimetières juifs, se trouve sur l'un des plus

Fig. 16. — L'Arche de Noé. Cimetière de Priscilla à Rome, IIe siècle. D'après Wilpert, *Pitture delle catacombe*, pl. 16.

anciens monuments chrétiens, dans la galerie des Flaviens à la catacombe de Domitilla (Ier siècle)[3] et devient dans la suite un type courant.

1. Musée du Campo Santo dei Tedeschi à Rome. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 1799, fig. 1974 (Cf. fig. 1981, lampe).

2. *Dictionn. Archéol. chrét.*, I, 2712, planche.

3. *Dictionn. Archéol. chrét.*, IV, 222.

Parmi les autres scènes de l'Ancien Testament, les plus répandues sont celles de Moïse faisant jaillir la source miraculeuse[1] sur un verre doré il est remplacé par saint Pierre[2], de Daniel représenté en orant au milieu des deux lions[3], des trois jeunes gens en costume perse au milieu des flammes de la fournaise, enfin de Jonas sortant de la baleine. Une fresque de la nécropole de Bonaria, près de Cagliari, en Sardaigne, qui peut dater de la fin du IIIe siècle, a développé ce sujet d'une manière très pittoresque[4]. Elle montre Jonas jeté à la mer par l'équipage d'une barque, tandis qu'un monstre marin se prépare à l'engloutir ; plus loin le prophète, entièrement nu, sort en nageant de la gueule du monstre. L'histoire de Suzanne et des deux vieillards, indiquée, nous l'avons vu, au moyen de symboles (fig. 7), est représentée aussi d'une manière réaliste, par exemple à la Capella Græca[5], où trois compositions lui sont consacrées : la scène de la séduction, dont Suzanne, plus grande que les personnages environnants, occupe le centre, les bras levés au ciel, celle de l'accusation devant le peuple ; enfin, dans une troisième scène, Suzanne et Daniel rendant grâces au Seigneur.

IV

Les sujets empruntés au Nouveau Testament sont peu nombreux, mais ils permettent de saisir le moment où se sont créés quelques-uns des motifs les plus célèbres de l'iconographie chrétienne. C'est ainsi que la voûte d'une chambre du cimetière de Priscilla a gardé les traces d'une Annonciation qui remonte au IIe siècle[6]. Dans le médaillon central Marie est assise sur un fauteuil à haut dossier et regarde l'Ange debout devant elle : celui-ci, drapé dans un ample himation et dépourvu d'ailes, étend la main droite vers la Vierge.

De la scène de l'Adoration des Mages on ne connaît que cinq exemples qui soient antérieurs au IVe siècle et qui se trouvent dans les catacombes romaines. La fresque de la Capella Græca au cimetière de Priscilla est très endommagée : on distingue encore les vêtements bleus de la Vierge et les trois mages qui semblent courir[7]. Au cimetière des saints Pierre et Marcellin les mages ne sont qu'au nombre de deux ; ils portent les chausses collantes, le manteau court flottant sur les épaules

1. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 69, fig. 1202 ; 1799, fig. 1973.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 271, fig. 60.
3. *Dict. Archeol. chrét.*, I, 457, fig. 91.
4. *Boll. di Archéol. crist.*, 1892, pl. 6-8.
5. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 2097, fig. 2064.
6. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2256, fig. 761.
7. Venturi, *Storia dell'arte ital.*, I, p. 16.

et le bonnet phrygien qui deviendront leurs attributs traditionnels ; ils s'avancent, en présentant leurs dons sur un plat, vers la Vierge assise sur un fauteuil, retenant de la main gauche l'Enfant sur ses genoux et levant la droite en un geste de bénédiction. Une fresque du cimetière de Domitilla, qui peut dater du début du IV siècle, montre quatre mages et ce nombre insolite ne peut s'expliquer que par le souci de la symétrie [1]. Sur un fragment de sarcophage romain, la Vierge et l'Enfant sont couchés sur un lit [2].

Le Baptême du Christ, commémoré dans les liturgies funéraires [3], apparaît aussi à cette époque dans l'art chrétien. La célèbre fresque de la crypte de Lucine au cimetière de Calliste (fin Ier-IIe siècle) n'offre pas un sens absolument clair. On y voit sur le bord d'un fleuve un homme qui tend la main à un adolescent pour l'aider à sortir de l'eau, tandis qu'à gauche un oiseau vole dans les airs [4] en portant un rameau d'or. L'artiste aurait choisi le moment où le baptême vient de s'accomplir. Dans la chambre des Sacrements du même cimetière (IIIe siècle), la scène, répétée deux fois, est mieux caractérisée. Le Christ a la taille enfantine qu'il aura dans l'art chrétien : saint Jean vêtu d'une tunique courte lui verse l'eau sur la tête, tandis qu'au ciel plane la colombe [5].

Ce caractère abstrait de l'art chrétien se montre aussi dans les scènes qui représentent les miracles du Christ. Jésus est reconnaissable à son costume hellénique et à la baguette qu'il tient à la main : tel Moïse dans la scène de la source miraculeuse. C'est ainsi que le montrent plusieurs fresques, en face de l'Aveugle de naissance, figuré comme un enfant, bien que le texte évangélique (Jean IX, 1-41) lui prête trente-huit ans [6], ou devant le petit édifice à fronton d'où sort Lazare ressuscité [7]. A la Capella Græca, Lazare est figuré d'abord dans son tombeau, puis après sa résurrection, la tête soutenue par une femme, sans que le Christ soit représenté [8]. Dans une autre chambre du même cimetière Lazare a l'aspect de momie égyptienne, enveloppée de bandelettes, qui deviendra le type consacré dans l'art chrétien.

On retrouve la même simplicité dans le gracieux sujet de la Samaritaine, qui semble écouter avidement les paroles de Jésus, dont elle est séparée par la margelle du puits, et dans la guérison de l'Hémorroïsse qui s'agenouille derrière deux disciples et touche le manteau du Sauveur : ces deux scènes ornaient une chambre du cimetière de Prétextat (IIe siècle).

1. Raymond et Pératé. *La Nativité*. Paris, 1911, pl. II, 1.
2. Lamberton. *Nuovo Bollett. di Arch. crist.*, 1909, p. 67.
3. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 362-363.
4. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 351, fig. 288.
5. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 353, fig. 289.
6. *Dic. Archéol. chrét.*, I, 3231, fig. 1154.
7. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 70, fig. 1203.
8. Leclercq. *Man. Archéol. chrét.*, II, 170

Les deux miracles de la Multiplication des pains et des Noces de Cana sont quelquefois réunis comme au cimetière des saints Pierre et Marcellin et à la catacombe d'Alexandrie. Mais à Rome les deux scènes sont simplifiées : de chaque côté du médaillon de Noé sortant de l'arche le Christ touche de sa baguette, ici les amphores, là les corbeilles de pain [1]. A Alexandrie au contraire c'est une succession de tableaux pittoresques qui se déroule : la scène, qui peut dater de la fin du IIe siècle, a été repeinte à l'époque byzantine, mais elle reproduit la disposition primitive. A gauche le Christ bénit les amphores tandis que les disciples et la Vierge sont assis autour d'une table. Plus loin le Christ étend ses mains sur les corbeilles, dont l'une lui est présentée par l'apôtre André, et les disciples assis à

Fig. 17. — Le banquet eucharistique. Rome, cimetière de Calliste, IIIe siècle.
D'après Wilpert, *Pitture delle catacombe*, pl. 41, 3.

droite mangent, suivant l'inscription, « les eulogies du Christ » [2]. C'est un banquet du même genre qui est représenté à Rome dans la lunette d'un arcosolium des saints Pierre et Marcellin. Les disciples sont couchés sur un lit en forme de sigma autour d'une table ronde ; à droite le Christ, debout, touche les amphores de sa baguette [3].

Le symbolisme eucharistique représenté par ces deux scènes est encore plus clair dans la célèbre fresque de la Capella Græca découverte en 1893 et connue sous le nom de « Fractio panis [4] ». Six convives, dont une femme, reconnaissable à son voile, sont couchés sur le « triclinium » des festins d'apparat : à gauche un septième convive, assis sur un escabeau bas, rompt le pain et le tend à ses hôtes. Sur la table sont placés deux poissons, cinq pains et un calice ; en outre sept corbeilles se voient à droite et à gauche. Aucune œuvre ne montre mieux que cette fresque

1. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 1805, fig. 1983.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1130, fig. 279; II, 1810, fig. 1987.
3. Wilpert. Pl. LVII.
4. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 799, fig. 172

du II siècle le sens eucharistique que l'on attachait à la scène de la Multiplication des pains[1].

Les scènes de banquet sont d'ailleurs fréquentes sur les monuments de cette époque : la plupart des cultes venus d'Orient faisaient une place importante au banquet liturgique. Dans la religion chrétienne le repas des fidèles, l'agape eucharistique, commémoration de la Cène, est dès l'origine le centre du culte. Un banquet figure sur un sarcophage isaurien dont le caractère chrétien ne fait aucun doute[2], et un assez grand nombre de fresques des catacombes romaines sont consacrées au même sujet (fig. 17). Dans les uns on voit sept personnages couchés sur le triclinium devant la table chargée de pains et de poissons[3] ; dans d'autres, des hommes, des femmes et des enfants sont assis autour d'une table, tandis que des figures symboliques, désignées sous les noms d'Irene (la paix), Agape (l'amour), jouent le rôle de servantes, mélangent l'eau et le vin (Agape misce mi), ou apportent l'eau chaude aux convives (Irene da calda)[4]. La première série de ces scènes représente certainement l'agape, commémoration du repas du Christ avec ses apôtres ; dans la seconde série au contraire il faut voir le festin céleste, symbole des joies du Paradis[5].

Les deux sacrements qui sont la condition essentielle du salut, le Baptême et l'Eucharistie, avaient leur place toute indiquée dans le symbolisme funéraire. C'est ce qui explique le rôle important qu'ils ont dans le décor de certains cimetières, par exemple dans les chambres dites « des Sacrements » au cimetière de Calliste (IIIe siècle), mais on doit remarquer que des scènes ou des symboles d'un caractère très différent se mêlent aux représentations du Baptême et de l'Eucharistie : il ne faut pas chercher dans ces célèbres « Chambres des Sacrements » un exposé systématique de la doctrine théologique des sacrements, ainsi que l'avaient cru à tort certains archéologues[6].

Les seules scènes de la vie chrétienne que représente cet art primitif sont celles qui se rapportent d'une manière plus ou moins directe au symbolisme funéraire ou à l'idée du salut. C'est ainsi qu'une fresque de la Chambre des Sacrements donne une représentation directe du sacrifice eucharistique : un prêtre, vêtu d'un long pallium, étend la main sur les offrandes dont est chargée une table ronde à trois pieds ; à droite une femme élève les bras au ciel pour prier[7]. Une autre fresque du

1. Cf. Origène, Comm. in Matth., X, 25. Voy. la discussion de Leclercq. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 797.
2. Ramsay. *Op. cit.*, p. 6. pl. I (musée de Konia).
3. Cimetière de Domitilla (II siècle). Cimetière de Calliste (IIe et IIIe siècles).
4. Cimetière des saints Pierre et Marcellin. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 835, fig. 184-190 (6 scènes de banquets).
5. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 836 et suiv. Agape. Cf. une fresque du cimetière d'Ostie qui montre cinq convives à vêtements blancs autour d'une table en forme de sigma.
6. *Dict. Archéol. chrét.*, III, 159 et suiv. Voy. la discussion de dom Leclercq, p. 157 et suiv.
7. Wilpert. Pl. XLI, 1.

même cimetière représente le baptême d'un catéchumène[1] : un prêtre en long pallium, un « volumen » ou rouleau à la main, versant de l'eau sur la tête d'un enfant. Une peinture du cimetière de Priscilla nous montre un évêque, assisté d'un diacre, remettant le voile à une vierge consacrée, vêtue d'une tunique ornée du double empiècement (clavus), tel que les sépultures d'Antinoé en ont fourni des exemples[2] ; une autre peinture représente la même vierge en orante, la tête couverte de son voile[3].

C'est aussi au titre de protecteurs et de patrons des âmes que les saints apparaissent dès cette époque dans l'iconographie religieuse. Sur une fresque du cimetière de Domitilla (IIIe siècle) la martyre Pétronille introduit au ciel l'âme de Veneranda, représentée en orante[4]. Un certain nombre de monuments atteste d'ailleurs la vénération dont la mémoire des saints et des martyrs était l'objet. Une médaille de bronze trouvée au cimetière de Domitilla est ornée des deux bustes affrontés de saint Pierre et de saint Paul : les deux figures, aux traits individuels bien accusés, paraissent être d'une surprenante vérité[5]. Les deux apôtres figurent sur des monuments du même genre et aussi sur des verres à fond doré, où ils sont placés de chaque côté de Marie représentée en orante. On ne rencontre pas dans les peintures des catacombes de représentations des supplices subis par les martyrs[6] ; en revanche des fonds de verre dorés et des lampes, antérieurs au IVe siècle, en offrent des exemples.

Le martyre de saint Laurent, brûlé sur un gril, décore un verre gravé[7] ; le même saint est seul ou en compagnie de saint Cyprien sur plusieurs fonds de coupes[8]. D'autres verres ou des lampes du IIe et du IIIe siècle montrent des portraits de chrétiens condamnés aux mines ou livrés aux bêtes de l'amphithéâtre[9]. L'un d'eux, exposé sur une sorte d'échafaud, est lié à un poteau, tandis qu'un lion s'avance menaçant. Le portrait de sainte Agnès, une des plus célèbres martyres romaines du IIIe siècle, se trouve sur plusieurs fonds de coupes ; elle est montrée en orante, vêtue du costume des jeunes patriciennes[10].

Parfois, au moyen de gracieuses allégories, inspirées de la littérature ecclésias-

1. Wilpert. Pl. XXXIX, 2.
2. Grisar. *Histoire de Rome*, II, 115, fig. 165.
3. Grisar. *Histoire de Rome*, I, 116, fig. 166.
4. *Bollett. di Archeol. christ.*, 1875. pl. I.
5. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1831, fig. 501.
6. Mgr. Wilpert a montré que la fresque du cimetière de Calliste regardée par de Rossi (*Roma sotterranea*, II. pl. XX) comme la comparution d'un martyr devant l'empereur, représente, en réalité, les deux vieillards convaincus par Daniel d'avoir calomnié Suzanne. (*Nuovo Bollet. di Archeol.*, 1897, p. 138.
7. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 427, fig. 74.
8. Garruci. Pl. CLXXXIX.
9. *Bollettino di Archeologia cristiana*, 1879. pl III
10. Garruci. Pl. CXC-CXCI.

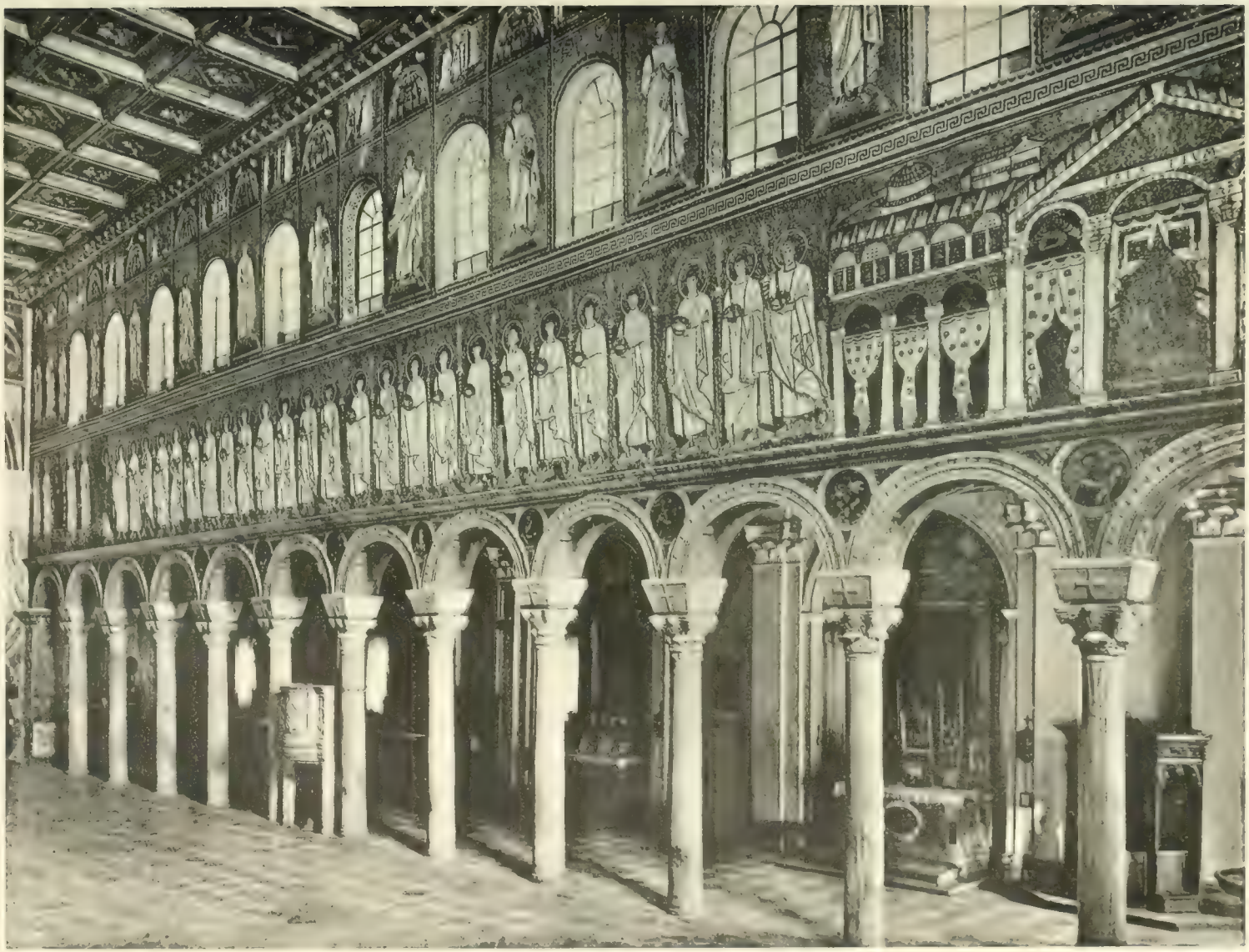
tique du temps, on cherchait à représenter dans son ensemble l'œuvre du salut dont l'édification a été confiée à l'Église. Une jolie peinture des catacombes de Naples interprète une des visions qui se trouve dans le livre du Pasteur d'Hermas, si répandu parmi les chrétiens au IIe siècle. Trois jeunes vierges, vêtues de la tunique talaire et les bras nus, s'occupent à la construction d'un édifice dont on aperçoit une tour crénelée : c'est l'édifice des temps futurs et, d'après le texte du Pasteur, les pierres mal équarries, laissées de côté, représentent les riches, qui ne peuvent servir à l'œuvre du salut tant qu'ils sont embarrassés de leurs richesses[1].

Enfin, nous l'avons vu en étudiant les représentations d'orantes, les portraits des simples fidèles ornent parfois leurs sépultures. C'est ainsi que sur une tombe du IIe siècle au cimetière de Sainte-Agnès se trouve un curieux médaillon fait de pâte d'émaux et de lamelles d'os coloriés représentant une défunte, Ulpia Sirica[2]. Ce qui est nouveau et original, c'est la figuration des divers métiers exercés par ceux qui s'étaient convertis au christianisme. Le travail manuel méprisé des païens apparaît ici comme un titre d'honneur ; certaines peintures des catacombes romaines attestent en outre l'importance que les corporations d'ouvriers libres prenaient dans la société romaine. C'est ainsi que des tombes appartenant sans doute à des membres de la corporation des boulangers (collegium pistorum) nous montrent les diverses opérations auxquelles donnait lieu l'administration de l'annone : le déchargement du blé, la distribution gratuite (largitio frumentaria) et les portraits de plusieurs boulangers[3]. Sur une peinture du cimetière de Pontien on voit un marinier du Tibre dirigeant une barque chargée d'amphores[4]. Le travail des champs est représenté par un paysan semant du grain, gravé sur un marbre[5]. Il n'est pas jusqu'aux humbles et utiles auxiliaires qu'étaient les fossoyeurs dont on ne possède plusieurs effigies, accompagnées de leurs instruments de travail[6]. Ces représentations sont aussi le point de départ d'une tradition qui devait survivre dans l'art chrétien.

V

Ainsi les premiers chrétiens ont d'abord demandé aux artistes des symboles ou des compositions qui fussent capables d'exprimer l'espérance invincible qu'ils

1. Venturi. *Storia dell'arte ital.*, I, I. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 2027, fig. 2048.
2. *Dict. Archéol. chét.*, I, 943, fig. 232.
3. *Römische Quartalschrift*, 1887, t. I. pl. I-III.
4. Wilpert. Pl. CLXXIII.
5. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1027, fig. 246.
6. Le fossor Diogenes, cimetière de Domitilla. Pératé. *Archéol. chrét.*, p. 23. Cf. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2963, fig. 1012 et V, 2065-2092.



Phot. Alinari

RAVENNE. — SAINT-APOLLINAIRE LE NEUF.

avaient fondée sur la parole du Christ. L'art chrétien des premiers siècles est donc avant tout un acte de foi ; il est la plus belle manifestation de la ferveur dont l'annonce de la bonne nouvelle avait rempli les déshérités du monde antique. Ce n'est pas l'art d'une société vieillie et décadente : tout, au contraire, y respire la jeunesse et la fraîcheur ; tout y parle d'espérance et de renouveau. Dans les siècles qui suivront, l'art chrétien deviendra plus savant : jamais il ne retrouvera la sincérité et l'élan de foi qu'il eut à ses origines.

Toutes ces fresques qui se déroulent sur les murs et aux voûtes des chambres funéraires, toutes ces épitaphes gravées, accompagnées de représentations naïves, ne sont pour ainsi dire qu'une prière continuelle par laquelle la communauté des fidèles cherche à assurer le salut éternel de ses frères défunts. L'ascension de l'âme vers le Christ, tel est, nous l'avons vu, le motif habituel qui se cache sous les symboles ou les représentations figurées. Les tableaux qui ornent les cimetières ne sont qu'une traduction matérielle des prières liturgiques. Si l'on veut trouver des précédents, c'est dans les tombes égyptiennes qu'il faut aller les chercher. L'Égypte avait connu, elle aussi, un art funéraire qui s'essayait à figurer la destinée de l'âme dans l'autre monde ; l'illustration du « Livre des Morts », en particulier, présente de curieuses analogies avec l'art funéraire des catacombes.

Les liturgies funéraires ne sont cependant pas l'unique source qui ait inspiré l'art chrétien. On peut saisir, nous l'avons vu, dès les premiers siècles, des rapports intimes entre l'art et la littérature ecclésiastique. Nous avons déjà signalé l'influence de livres comme le Pasteur d'Hermas. Il est possible aussi que la diffusion de l'Évangile de saint Jean, connu à Rome dès la fin du Ier siècle, ait contribué à développer le symbolisme des poissons et du pain[1]. Enfin l'on peut induire de la véhémence avec laquelle Tertullien s'élève contre la représentation du Bon Pasteur[2], que cette image si populaire était le symbole de la miséricorde pour les pécheurs que refusaient d'admettre les rigoureux montanistes. Une doctrine théologique se dissimulait donc déjà sous certaines figures, et plus tard cette tendance dogmatique devait triompher dans l'art chrétien.

Mais si l'inspiration est originale et profondément religieuse, les modèles dont s'est servi la nouvelle école ne lui appartiennent pas en propre. La question ne fait aucun doute pour les motifs païens et mythologiques qui ont été transformés en symboles chrétiens, mais il est facile de montrer qu'il en est de même des figures et des scènes qui semblent avoir un sens particulièrement chrétien. Toutes ont été empruntées à cet art hellénistique, né en Orient après l'expédition d'Alexandre et devenu, grâce aux conquêtes romaines, l'art international répandu

1. Lamberton. Themes from's John's Gospel in early Roman Catacomb Painting. *Princeton University press*, 1911.

2. Tertull. *De pudicit*, 7. — Voy Guignebert. *Tertullien*, Paris, 1901, 457

dans le monde entier, depuis les pays neufs d'Occident comme la Gaule et la Bretagne jusqu'au lointain royaume du Gandhara. C'est de cet art cosmopolite, assez varié dans ses motifs, assez abstrait dans son style pour s'adapter à toutes les croyances et à toutes les cultures, que relève l'art chrétien à ses origines. A l'époque impériale l'art hellénistique, passé au service de la société romaine, commençait à perdre sa puissance d'invention et à remplacer l'étude de la nature et du modèle vivant par la copie répétée sans cesse des chefs-d'œuvre. Le développement de l'art chrétien est justement un exemple éclatant de cette mode de plagiat et l'on peut retrouver dans les œuvres antiques la plupart des modèles qui servirent à créer ses motifs.

C'est ainsi que la figure du Christ, telle qu'elle apparaît au cimetière de Prétextat et telle qu'elle se transmettra aux âges suivants, est directement inspirée du type de l'orateur, devenu banal dans l'art antique et dont la statue de Sophocle du Latran et l'Eschine du musée de Naples sont les exemples les plus célèbres. Sur toutes ces œuvres on trouve une ressemblance d'attitude qui ne peut être l'effet du hasard : le bras droit enroulé dans les plis de l'himation avec la main posée sur la poitrine, le bras gauche rejeté en arrière et appuyé à la hanche, tout le corps portant sur la jambe gauche et légèrement renversé, la physionomie grave et méditative qui force l'attention des auditeurs, tels sont les traits qui distinguent le type abstrait du philosophe ou du docteur (fig. 18 et 19). Les chrétiens adoptent cette figure presque au moment même où d'autres artistes helléniques au service des rois indo-grecs du Gandhara représentaient sous le même costume et avec la même attitude le fondateur du bouddhisme[1]. La ressemblance étrange que l'on a constatée entre les premières statues du Bouddha et les plus anciennes représentations du Christ s'explique fort bien par le modèle commun dont elles dérivent. L'art hellénistique de cette époque était devenu en quelque sorte une langue si abstraite qu'elle se prêtait à l'expression des pensées les plus diverses et convenait aux races et aux religions les plus éloignées.

Le prototype de la Madone tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux a la même origine. Au cours des fouilles de Véies, en Étrurie, on a trouvé la statuette en terre cuite d'une déesse assise sur un trône à haut dossier et maintenant des deux mains un enfant sur ses genoux[2]. On peut en rapprocher plusieurs œuvres gallo-romaines[3] et la peinture de l'hypogée de Palmyre datée de 259 et montrant une femme voilée tenant un enfant dans ses bras[4]. Nombreuses sont ces préfigurations païennes de la Madone

1. Drouin. *Revue de numismatique*, 1901, p. 157-159. — Graeven. *Oriens christianus*, I, 165.

2. *Atti della R. Accademia dei Lincei. Notizie e Scavi*, 1923, p. 166 et pl. III, 4.

3. Espérandieu. *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, t. VI, n° 4668 (jeune femme de profil assise et tenant un enfant sur ses genoux, musée de Bar-le-Duc). Plusieurs statuettes gallo-romaines montrent des déesses allaitant un ou plusieurs enfants. — Voir J.Clément. *La représentation de la Madone à travers les âges*, Moulins, 1908, p. 12-13.

dont la Vierge du cimetière de Priscilla n'est qu'une interprétation chrétienne.

Il n'est pour ainsi dire aucune figure, aucun détail accessoire même des œuvres d'art chrétien, qui ne dérive d'un prototype hellénique. On a montré depuis longtemps les rapports qui existent entre le Bon Pasteur et l'Hermès criophore, ou surtout l'Aristée portant son bélier. La figure de l'orante est aussi connue de l'art

Phot. Alinari

1

Phot. Lamotte.

2

Fig. 18 et 19. — Évolution de la figure du Christ.

1. Statue de Sophocle, Rome, musée de Latran, type de l'orateur, IVe s. av. J.-C. — 2. Christ sur un sarcophage du IVe siècle (Clermont, Carmes déchaux).

grec depuis une très haute antiquité[1] : une statue de Cybèle orante se trouvait à Byzance avant Constantin[2] : une statue de l'impératrice Livie a la même attitude[3]. La légende de Jason dans la gueule du dragon a pu fournir un modèle à l'histoire de Jonas[4]. Une intaille mycénienne montre une femme entre un lion et une lionne dans la posture d'une orante qui rappelle celle de Daniel[5]. L'arbre du Paradis

1. Collignon. Séances de l'Académie des Inscript., février 1908 (orante archaïque du musée d'Auxerre). Lœwy. *Römische Mitteilungen*, 1901, pl. XVI-XVII (orant de Berlin).

2. Zozime. *Histor. nov.*, 31.

3. Leclercq. *Man. d'Archéol. chrét.*, I, 154 155.

4. Daremberg et Saglio. *Dict. des Antiq.*, III, I, fig. 4147.

5. Leclercq. *Man. d'Archéol. chrét.*, I, 141.

terrestre autour duquel s'enroule le serpent ressemble beaucoup à l'arbre du jardin des Hespérides dont le dragon défend les pommes d'or[1], ou à celui qui figure dans la conquête de la Toison d'or[2].

L'art chrétien n'est donc, en dernière analyse, que la floraison suprême de l'art hellénistique. C'est à la tradition alexandrine qu'il doit sa décoration si fraîche, qui présente tant d'analogie avec celle de Pompéi. C'est de là aussi que provient le sens décoratif réel et aussi le goût un peu enfantin de la symétrie, qui est devenu vite de règle dans l'iconographie religieuse. Ce qu'il faut admirer, c'est qu'avec des motifs banals et tombés pour ainsi dire dans le domaine public les artistes chrétiens aient pu, grâce à l'ardeur de leur foi et à la subtilité de leur symbolisme, créer un art véritablement nouveau par son esprit. Il est assez difficile dans l'état actuel de déterminer les centres où se produisit cette création ; les communications entre les communautés chrétiennes du monde romain étaient d'ailleurs assez fréquentes pour qu'une pratique adoptée par une église se transmît rapidement aux autres.

Le caractère cosmopolite pris à cette époque par l'art hellénistique, dont l'art chrétien n'est qu'une manifestation, empêche d'attribuer sa création à l'un de ces centres plutôt qu'à un autre. Les partisans de son origine romaine se retranchent derrière la chronologie : dès la fin du Ier ou le début du IIe siècle les figures de l'Orante et du Bon Pasteur apparaissent dans les cimetières romains, ce qui laisserait supposer que ces thèmes sont romains d'origine. La plupart des monuments orientaux sont, il est vrai, postérieurs. Il faut remarquer cependant que dès le IIe siècle il existait à Alexandrie des catacombes ornées des mêmes peintures que celles de Rome, et lorsqu'on réfléchit à la force d'attraction que l'Orient hellénistique exerçait sur les Romains de l'époque impériale, on a peine à croire que les rôles aient été renversés dans le seul domaine de l'art chrétien. Ce sont des juifs ou des chrétiens judaïsants de Syrie ou d'Alexandrie qui ont importé à Rome des motifs de l'Ancien Testament, comme ceux de Daniel entre les lions ou de Noé dans l'arche, et nous avons vu qu'un symbole comme celui du poisson porte bien la marque orientale et même alexandrine. Nous avons constaté surtout entre l'art chrétien et l'antique symbolisme de l'Égypte des ressemblances qui ne peuvent être dues au hasard. Comme l'art funéraire de l'époque pharaonique, l'art chrétien a été surtout à ses origines un système de symboles et d'abstractions formant pour les initiés un langage complet. C'est ce qui explique qu'il ait pris de suite ce caractère d'enseignement qui devait le légitimer aux yeux de l'Église : dès le début la beauté n'a été pour les artistes chrétiens qu'un moyen de rendre l'idée plus éclatante. Tel est le point de départ de la tradition qui devait s'imposer aux siècles futurs.

1. Daremberg et Saglio, III, 1, fig. 3769, 4146.
2. Furtwaengler, *Antike Gemmen*, I, pl. LXII. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2701, fig. 890.

CHAPITRE III

L'ART TRIOMPHAL, IVe-Ve SIÈCLES

I. Conditions nouvelles de l'art religieux au IVe siècle. — II. L'art et le dogme : la question des images. — III. Le symbolisme : symboles anciens. — IV. Les symboles nouveaux : le monogramme, le nimbe, la croix.

Des événements d'une portée considérable sont venus transformer les conditions de l'art chrétien au début du IVe siècle. Au lieu de rester enfermé dans les cadres un peu étroits de l'ornementation funéraire, il a pris tout à coup la valeur d'un langage universel ; transporté brusquement au grand jour, il a été accepté officiellement par l'Église et il est devenu à ses yeux une des formes les plus utiles de l'enseignement catéchétique. Il a régné dès lors sans conteste et s'est imposé aux hommes au point de réduire singulièrement le domaine des arts profanes. Il n'est donc pas étonnant que les conditions si nouvelles où s'est trouvé désormais l'art religieux aient contribué à le transformer profondément, en augmentant singulièrement son rôle dans la société chrétienne.

I

La tentative gigantesque faite par Dioclétien et ses collègues à l'Empire pour supprimer le christianisme par la force avait échoué lamentablement. L'édit de Milan promulgué en février 313 par Constantin et Licinius avait été pour l'Église une charte d'affranchissement. Non seulement la liberté des cultes était désormais assurée, mais la communauté chrétienne, reconnue comme une personne civile, devenait une puissance dans l'État. Constantin ne cachait pas ses préférences pour le christianisme, mais ce fut surtout après sa victoire sur Licinius en 324 qu'il fit cesser toute équivoque. Le concile de Nicée, assemblé en 325, fut la première reconnaissance officielle du christianisme comme religion d'État. Dès lors une lutte, sourde d'abord, ouverte bientôt, commença contre le paganisme, qui sous

les fils de Constantin fut à son tour persécuté. Une loi de 341 ordonna « que la folie des sacrifices fût abolie[1] ». Après la réaction éphémère du règne de Julien (361-363) la lutte fut reprise avec vigueur, et une série de mesures générales et locales furent complétées par l'édit de Théodose du 27 février 391 qui proscrivait tous les sacrifices, même privés, et ordonnait la fermeture des temples païens[2]. A Rome, il fut interdit aux sénateurs de replacer l'autel de la Victoire dans la salle de leurs séances et, en Égypte, la destruction du Sérapeum d'Alexandrie (389), regardé comme une des citadelles du paganisme, parut achever la déroute des anciennes croyances.

La conséquence de ce triomphe du christianisme fut le développement magnifique d'un art religieux. Les anciennes maisons de culte ne pouvaient plus suffire à la foule des néophytes. Le monde se couvrit d'innombrables basiliques, élevées aux frais des empereurs, des évêques, des simples fidèles, comme ce Julien l'Argentier qui fit construire au VIe siècle trois des plus belles églises de Ravenne[3]. Constantin lui-même donna un exemple que suivirent tous ses successeurs. A Rome il fonda Saint-Pierre, Saint-Jean de Latran avec son baptistère, Saint-Paul hors les murs, Sainte-Croix de Jérusalem, Sainte-Agnès, Saint-Laurent, les Saints Pierre et Marcellin ; à Constantinople il commença peut-être Sainte-Sophie, achevée sous Constance en 360, éleva le mausolée impérial dédié aux Saints-Apôtres (337), les églises Sainte-Irène et Saint-Jean l'Évangéliste de l'Hebdomon ; à Antioche il fit commencer en 331 la « Grande Église » ; à Jérusalem il fit construire par l'architecte Eustathe la basilique et la rotonde du Saint-Sépulcre (326-336), tandis que l'impératrice sainte Hélène fondait l' « Eleona » sur le mont des Oliviers et la basilique de la Nativité à Bethléem. Il suffit de parcourir les chroniques ecclésiastiques comme le *Liber Pontificalis* de Rome, celui d'Agnellus de Ravenne, les récits de Grégoire de Tours et des chroniques d'Edesse pour se rendre compte du mouvement de ferveur qui couvrit au même moment la chrétienté de basiliques, d'oratoires, de « martyria » consacrés aux saints, de baptistères. Un champ illimité était donc ouvert à l'art religieux : non seulement ses services étaient réclamés pour l'ornementation des édifices, mais il régnait aussi sur le somptueux mobilier que le développement de la liturgie avait rendu nécessaire : ornements, vases sacrés, diptyques, étoffes précieuses.

En même temps l'horizon, un peu borné jusque-là, des artistes chrétiens s'élargissait tout à coup. La victoire de l'Église fut suivie d'un développement extraordinaire de la dogmatique et de la théologie. Le IVe et le Ve siècles furent les époques décisives où se constitua le dogme chrétien. Les spéculations, dont les grandes

1. *Code Théodos.*, XVI, 10, 2.
2. *Code Théodos.*, XVI, 10, 10.
3. Saint-Vital, Saint-Apollinaire in Classe, Saint-Michel in Africisco.

écoles d'Alexandrie, d'Edesse devinrent les centres, donnèrent naissance à de nombreuses hérésies. Une littérature abondante, faite d'ouvrages de polémique ou d'apologétique, se développa. Les conciles œcuméniques intervinrent pour fixer le dogme et délimiter l'orthodoxie. En 325 le concile de Nicée, dirigé contre l'arianisme, définit la nature de la Trinité. En 381 la doctrine antitrinitaire de Macédonius fut condamnée à Constantinople. En 431 le concile d'Éphèse proclama contre Nestorius la nature divine du Christ dès sa naissance et appela la Vierge Mère de Dieu, « Theotokos ». En 451 le concile de Chalcédoine, assemblé pour combattre la doctrine monophysite d'Eutychès, compléta le dogme de l'Incarnation en reconnaissant au Christ deux natures en une seule personne. Aucune période ne vit une pareille floraison de grands théologiens : saint Basile († 379), saint Grégoire de Nazianze († 390), saint Grégoire de Nysse († 395), saint Jean Chrysostome († 407) en Orient, saint Ambroise († 397), saint Jérôme († 420), saint Augustin († 430) en Occident. Leur œuvre colossale est restée la base de la théologie chrétienne : il n'est pas étonnant que l'art religieux lui-même n'ait pu se soustraire à leur influence. L'iconographie considérée comme enseignement figuré va servir désormais à rendre plus éclatante la victoire de l'orthodoxie : de plus en plus elle deviendra un langage théologique.

Au même moment la vie religieuse se transformait et devenait plus intense. Le développement du culte des saints et des martyrs donnait naissance à la coutume des pèlerinages. Or, un pays attirait surtout les fidèles du monde entier : c'était la Palestine, le théâtre même de la vie du Christ, où le nom de la moindre bourgade évoquait le souvenir de quelque fait de l'histoire évangélique. Dès 326 Constantin purifia la grotte du Saint-Sépulcre, où Hadrien avait installé un sanctuaire de Vénus, « de la superstition diabolique et païenne[1] ». L'année suivante, l'impératrice sainte Hélène vint visiter les lieux saints et ce fut au cours de son voyage qu'eut lieu l'Invention de la Vraie Croix. Des églises s'élevèrent de toute part pour commémorer, sur les lieux mêmes où ils s'étaient passés, les principaux événements de la vie de Jésus. Chacune des localités palestiniennes eut un ou plusieurs sanctuaires qui devinrent bientôt des centres fréquentés par les pèlerins du monde entier. Dès 333 l'Aquitain qui vint de Bordeaux à Jérusalem[2] mentionne quelques-unes de ces églises comme terminées.

On ne saurait exagérer le prestige que ces sanctuaires de Palestine eurent dès l'origine aux yeux des fidèles et par suite l'influence considérable qu'ils exercèrent, soit par leur architecture, soit par leur décoration, soit par la liturgie toute spéciale qui s'y développa, sur les destinées de l'art chrétien, et à mainte reprise nous aurons à signaler cette action au cours de son histoire. Constantin donna l'exemple

1. Eusèbe. *Vie de Constantin*, III, 28.
2. Itinerarium Burdigalense, éd. Geyer. *Corp. Script. Eccles.*, 39.

de reproduire dans son mausolée des Saints-Apôtres à Constantinople les dispositions de sa basilique du Saint-Sépulcre et à Rome l'église Sainte-Croix porta le nom officiel de « Hierusalem ».

D'autre part les thèmes religieux développés dans l'ornementation de ces édifices étaient parfois ceux mêmes qu'ils avaient pour destination de commémorer. La Nativité par exemple décorait la basilique de Bethléem, l'Ascension celle du mont des Oliviers, le sacrifice d'Abraham celle du Golgotha, la Présentation celle de l'église élevée sur les fondements du temple de Salomon[1]. A la façade de l'église de la Nativité de Bethléem on voyait en mosaïque une grande « Adoration des Mages » et ce fut grâce à cette circonstance, que les Perses, charmés de retrouver leur costume national dans les portraits des mages, épargnèrent cet édifice lorsqu'ils prirent Jérusalem en 615[2].

Ces représentations ne tardèrent pas à devenir populaires dans le monde entier, grâce à l'usage qui s'établit de vendre aux pèlerins de petites fioles ou ampoules, remplies de l'huile qui brûlait dans les lampes du sanctuaire et décorées du sujet même qui constituait la décoration principale de l'église. Telles sont les ampoules célèbres conservées au trésor de Monza et rapportées de Palestine au VIe siècle par un abbé Jean, qui les donna à la reine des Lombards, Théodelinde. Des légendes indiquent leur provenance et les sujets dont elles sont ornées reproduisent les compositions des sanctuaires dont elles sortent. C'est donc en Palestine que l'iconographie chrétienne s'est renouvelée en substituant des représentations d'un caractère historique aux symboles un peu abstraits de l'art des catacombes : ce sont les peintures commémoratives de ses églises qui ont servi de modèles aux artistes des pays les plus éloignés et c'est cette dépendance de l'art religieux vis-à-vis de la Palestine qui a assuré pour quelques siècles encore l'unité de ses productions.

Enfin à mesure que les questions religieuses devenaient la principale préoccupation des hommes, il se développait une littérature chrétienne où les artistes allèrent souvent puiser des inspirations. C'est à cette époque que naît le genre de la biographie religieuse ou hagiographie : les actes des martyrs et les vies des saints, dont Eusèbe, et plus tard saint Jérôme, forment les premières collections, seront sans cesse consultés et interprétés ; l'institution des monastères donne un grand développement aux récits édifiants et souvent romanesques, recueillis en Orient par Palladius dans son *Histoire lausiaque ou vie des Pères du désert* (vers 420) et en Occident par Sulpice-Sévère (mort en 429) dans son *Histoire sacrée*. C'est aussi

1. Reil, *Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu*, Leipzig, 1910, p. 47-49. — Baumstark, *Frühchristlich palästinensische Bildkompositionen*, *Byz. Zeit.*, 1911, 177.

2. Détail donné par une lettre des patriarches d'Orient à l'empereur Théophile au IXe siècle (Duchesne, *Roma e l'Oriente*, 1913, p. 223).

aux ve et vi^e siècles que se répand la littérature apocryphe dont l'action fut considérable sur le développement de l'iconographie chrétienne. Les nombreuses versions, rédigées dans toutes les langues parlées alors, témoignent de leur succès, mais ce fut surtout en Syrie et en Égypte que naquirent ces compositions qui se proposaient de combler les lacunes des livres canoniques et s'occupaient surtout des deux périodes de la vie du Christ laissées dans l'ombre par les Évangiles : les années de l'enfance et la descente aux enfers. Au premier groupe appartient le Protévangile de Jacques, histoire de l'enfance de la Vierge et de ses parents Joachim et Anne, continuée par le récit de la Nativité et la fuite en Égypte ; on en a compté plus de 50 manuscrits grecs et il a été traduit en copte et en syriaque. Telle est la matière de l'Évangile du pseudo-Mathieu, de l'Évangile de la Nativité de Marie, de l'Évangile arabe de l'Enfance du Sauveur, de l'Histoire de Joseph le Charpentier, enfin de l'Évangile de Thomas l'Israélite qui raconte la vie de Jésus enfant à Nazareth et lui attribue toute sorte de prodiges. Les dernières années du Christ sont surtout narrées dans l'Évangile de Nicodème qui comprend les Actes de Pilate et le récit de la descente aux Limbes ; d'autres fragments en syriaque, en grec, en latin sont relatifs au même sujet. Une bonne partie des détails les plus populaires de l'iconographie chrétienne, l'âne et le bœuf de la crèche, le bain du Christ dans la scène de la Nativité, les scènes de l'enfance et de la jeunesse de la Vierge, toute l'histoire de Joachim et d'Anne, le rôle de Véronique pendant la montée au Calvaire sont empruntés à ces apocryphes : nous aurons l'occasion de signaler leur influence à toutes les époques[1]. Une littérature apocryphe se forma aussi autour de la figure des apôtres. Enfin c'est au début du vi^e siècle qu'apparaît le traité faussement attribué à saint Denys l'Aréopagite sur la *Hiérarchie divine*[2] : sa description précise des milices célestes devait avoir une grande fortune dans l'art chrétien et contribuer au développement de l'iconographie des anges.

II

Il s'est donc développé à partir du ive siècle un art religieux dont le caractère officiel a été plus nettement marqué que dans les premiers siècles, et sur lequel l'Église, en laissant cependant une grande part d'initiative aux artistes, a exercé une surveillance effective. L'art en effet est regardé comme un enseignement qui complète celui des livres saints, et des sujets religieux sont considérés comme l'ornementation indispensable du sanctuaire.

1. Sur les Évangiles apocryphes, voy. Variot. *Étude sur l'histoire littéraire des Évangiles apocryphes*. Paris, 1878. — Leclercq. Apocryphes (*Dict. Archéol. chrét.*, I, 2555 et suiv.). — Michel et Peeters. *Évangiles apocryphes*, I. Paris, 1911. — E. Amann. Le Protévangile de Jacques, Paris, 1910.

2. Batiffol. *Anciennes littératures chrétiennes*, I. *Littérature grecque*. Paris, 1901, 329 et suiv.

Bien des tâtonnements ont dû se produire, et ce n'est pas sans soulever certaines protestations que l'art religieux s'est ainsi implanté dans l'Église. Malheureusement nous connaissons mal l'ornementation des églises bâties par Constantin : il ne s'en est rien conservé. Des textes postérieurs datant de la querelle iconoclaste, c'est-à-dire du VIIIe ou du IXe siècle, lui attribuent, il est vrai, l'exécution de seize scènes de la vie de Jésus à la basilique de Bethléem et d'un cycle complet des deux Testaments à la basilique du Latran[1]. Le caractère de polémique qui distingue ces témoignages les rend fort suspects. Tout ce que les contemporains, comme Eusèbe, nous apprennent, c'est que le symbole de la croix et parfois des sujets apocalyptiques ornaient les absides, les mausolées, les oratoires. C'est seulement à la fin du IVe et au Ve siècle que l'iconographie religieuse paraît nettement transformée : toute une série de motifs nouveaux tirés du récit de l'Enfance du Christ ou de sa Passion apparaissent à cette époque.

Au début du Ve siècle même, la tradition était loin d'être fixée. Olympiodore, préfet de la ville à Constantinople, voulant élever à ses frais une église en l'honneur des saints martyrs, soumit le programme de leur décoration à son prédécesseur, Nil, qui avait abandonné ses charges pour se faire moine au mont Sinaï. Olympiodore se proposait de couvrir le sanctuaire de son église de compositions qui montreraient les épreuves subies par les martyrs ; sur les murs de la nef au contraire devaient se dérouler des scènes de chasse : des animaux de tout genre poursuivis par les chasseurs et venant se jeter dans des filets tendus, des poissons de toute espèce suspendus aux lignes des pêcheurs : les diverses variétés d'oiseaux, de quadrupèdes, de serpents connus devaient compléter ce cycle, au milieu duquel la croix serait représentée à plusieurs reprises. On voulait en un mot rassembler « tout ce qui dans la maison du Seigneur pourrait contribuer au plaisir des yeux ».

Saint Nil répondit à son correspondant qu'il trouvait ce programme puéril et indiqua d'autres dispositions : dans le sanctuaire, à l'est, placer seulement la croix, et sur les murs, à droite et à gauche, les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament. « Ainsi, ajoute-t-il, ceux qui ne connaissent pas les lettres apprendront par ces peintures les belles actions des fidèles serviteurs de Dieu[2]. » Si l'on rapproche du programme proposé par Olympiodore la décoration mêlée de motifs bibliques et profanes qui ornait à Rome le mausolée de sainte Constance, fille de Constantin, élevé en 354, on conclura qu'à l'origine les sujets profanes tenaient une très grande place dans les édifices religieux, tandis que les scènes sacrées étaient réservées aux absides : à Sainte-Constance on voit dans les deux absidioles Dieu le Père donnant à Moïse les tables de la Loi et, lui faisant face, le Christ remettant à saint Pierre la

1. Reil, *Op. cit.*, p. 13-15.
2. *S. Nili Epist.* Pat. Gr., 79, 577.

loi nouvelle ; la voûte annulaire est au contraire garnie de rinceaux de vigne et à la coupole, à côté de scènes bibliques, se déroulait un véritable décor pompéien d'amours se jouant sur de légers esquifs au milieu d'un peuple de cygnes et d'animaux aquatiques.

De même lorsque saint Paulin (consul en 378, puis évêque de Nole), construisit en 402 plusieurs basiliques en l'honneur de saint Félix, il traça dans une lettre à Nicétas, évêque des Daces, le programme de leur décoration. Or il donne son projet comme une nouveauté et annonce qu'il substituera aux scènes profanes qui couvrent les églises des sujets d'édification. Les cycles de l'Ancien et du Nouveau Testament orneront deux basiliques distinctes ; dans l'abside une mosaïque représentera la Trinité d'une manière symbolique[1]. On voit donc que c'est seulement au début du ve siècle que l'on a définitivement adopté le cycle biblique pour la décoration des églises : auparavant des scènes profanes couvraient les murs et les absides seules recevaient une ornementation religieuse. Un demi-siècle plus tard, en 450, l'épouse de Namatius, évêque de Clermont, faisant peindre les murailles d'une église dédiée à saint Étienne, tenait la Bible à la main et indiquait elle-même aux artistes les sujets qu'ils devaient représenter[2]. La tradition était donc fixée et les sujets profanes expulsés des murailles étaient réservés aux pavements en mosaïque : on eût regardé en effet comme inconvenant de figurer des scènes sacrées sur des pavements destinés à être foulés aux pieds. Des tentatives de ce genre avaient cependant été faites, puisqu'une loi de Théodose et Valentinien du 17 mai 427 interdit sous les peines les plus graves de placer l'image du Christ sur le sol[3]. En fait, les pavements des ve et vi^e siècles représentent des animaux ou des allégories (mois, saisons, vents), comme les belles mosaïques de Serdjilla (Syrie centrale, datée de 473)[4], de Kabr-Hiram, près de Tyr[5], de Rusguniæ (baie d'Alger)[6]. Sur le pavement de la basilique de Mâdaba (pays de Moab) on voit une carte de la Palestine, où les villes sont figurées avec leurs rues à portiques et leurs monuments, d'une manière très pittoresque[7].

Les mêmes hésitations se manifestent sur le mobilier liturgique. Un petit calice

1. De s Felice. *Carmen*, IX.

2. Grégoire de Tours *Hist. franc.*, II. 17.

3. *Code Justinien*, I, VIII, I.

4. *Revue archéologique*, XXXIX, pl. XII

5 Musée du Louvre. Renan. *Atlas de la mission en Phénicie*, pl. XLIV.

6. *Bull. archéol. du Com. des Trav. histor.*, 1900, pl. V. Cf. les pavements des basiliques de Silchester (Hampshire) et de Horkstow (Lincolnshire) : Orphée et saisons, ve siècle (*Dict. Archéol. chrét.*, II, 1177, 1182, fig. 1632 1634). Jérusalem, vi^e siècle : Orphée (Dalton. *Byzantine Art*, 421. fig. 247). Capoue, Santa Maria Maggiore : aigle et enroulements, ve siècle (*Dict. Archéol. chrét.*, II, 2075, fig. 2054). Ancône : vigne et inscription tirée d'Isaïe, V, I, ve siècle *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1995, fig. 546). Sens : cerfs (*Dict. Archéol. chrét.*, II, 3303, fig. 2374). Sainte Marie de Zit (Tunisie) : un chantier (*Dict. Archéol. chrét.*, III, 336, 2472).

7. Dalton. *Byzantine Art.* Oxford 1911, 423, fig. 248.

en argent du musée de Genève, qui peut dater du IVe siècle, est orné de lièvres sortant à mi-corps de rinceaux[1]. Un bassin d'argent découvert à Carthage montre des scènes pastorales séparées par des mascarons[2]. Des cuillers d'argent du trésor de Chypre, destinées à administrer l'Eucharistie et datant du VIe siècle, sont ornées dans leur partie creuse d'animaux galopant[3]. Toute une série de rebords de marbre, découverts dans tous les pays méditerranéens et qui ont dû faire partie de bassins destinés aux ablutions, offrent sur les reliefs qui les décorent, les uns des thèmes simplement ornementaux ou même mythologiques, les autres les mêmes sujets bibliques ou évangéliques que les sarcophages chrétiens[4].

Mais, la mode des cycles bibliques se répandait tellement qu'on les représentait sur les vêtements de soie brochée dont se paraient les riches patriciens. Dans un sermon d'Asterius, évêque d'Amasée (fin du IVe siècle), on voit énumérées quelques-unes des scènes qui ornaient ces vêtements, et Théodoret, évêque de Cyr, en Syrie († 458), raconte que toute l'histoire du Christ était tissée sur la toge d'un sénateur[5]. Les étoffes coptes à sujets bibliques trouvées à Antinoé ou Akmin-Panopolis (Daniel dans la fosse aux lions, saint Pierre, le Christ en croix)[6] fournissent un commentaire suffisant à ces textes. Enfin sur la bordure de la robe que porte Théodora dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne figure une jolie Adoration des mages. C'est donc au début du Ve siècle que s'est constituée la nouvelle méthode d'ornementation religieuse.

Mais ce ne fut pas sans soulever des résistances que l'art religieux devint la parure consacrée des églises. Le souvenir de l'ancienne défiance contre l'idolâtrie s'était conservé et se manifestait parfois pour combattre les tendances nouvelles. Le développement de l'art religieux n'avait pas tardé à donner naissance au culte des images. Les figures sacrées ne sont pas seulement un enseignement, elles sont vénérables en elles-mêmes et le respect qu'on leur témoigne est une forme de la piété envers l'original qu'elles représentent. Déjà dans sa profession de foi adressée à l'empereur Julien (361-363), saint Basile affirme hautement sa vénération pour les images[7]. Dès le IVe siècle apparaissent les images miraculeuses, exécutées aux temps évangéliques ou même non faites par la main d'un homme (acheiropoiètes) : telle la statue du Christ élevée, disait-on, par l'Hémorroïsse dans la ville de Panéas[8];

1. L. Bréhier. Le calice d'argent du musée de Genève. *Genava. Bulletin du musée d'Art.*, 1925, p. 121-128.
2. *Dictionn. Archéol. chrét.*, II, 607, fig. 1456.
3. *Dictionn. Archéol. chrét.*, III, 3175 et suiv.
4. E. Michon. *Rebords de bassins chrétiens ornés de reliefs.* Paris, 1916 (leur fabrication va de la fin du IIIe au VIe siècle).
5. *Asterii orat. Pat. Gr.* XL, 165. Théodoret. *De providentia Pat. Gr.* LXXXIII, 617.
6. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 802, fig. 1541-1544.
7. Saint Basile. *Epist.*, 360, *Pat. Gr.*, 32, 1100.
8. Eusèbe. *Hist. eccles.*, VII, 18. Julien la fit détruire (Sozom. *Hist. ecc.*, V, 201). Le sarcophage 174 du

telle l'image de la Vierge Hodigitria peinte par saint Luc et envoyée de Jérusalem en 438 par l'impératrice Eudokia à Pulchérie, sœur de Théodose II. L'imagination des guides aux lieux saints et la crédulité des pèlerins donnaient naissance à des cultes suspects qui choquaient les esprits éclairés et, par réaction, quelques-uns allaient jusqu'à condamner tout l'art religieux. En 300 un concile provincial tenu à Elvire (Illiberis, près de Grenade) défend de peindre des images dans les églises « afin que l'objet de notre adoration ne figure pas sur les murailles[1] ». En 330, dans une lettre à Constantia, sœur de Constantin, Eusèbe se montre hostile aux images et raconte qu'il a enlevé à une femme deux effigies qu'elle considérait comme celles du Christ et de saint Paul[2]. Saint Augustin (396-430), sans être hostile à l'art chrétien, est choqué de voir saint Paul représenté en même temps que saint Pierre à côté du Christ, bien qu'il ne l'ait jamais vu[3]. Certains évêques allèrent même jusqu'à proscrire entièrement les images, par exemple Xenaïas, évêque monophysite d'Hierapolis, en Phrygie (488) et, un siècle plus tard, Serenus, évêque de Marseille (599)[4]. Xenaïas était hérétique et la tentative de Serenus fut désavouée par le pape saint Grégoire le Grand. Tous ces faits montrent cependant qu'un courant d'opinion hostile à l'art religieux se forma dans l'Église : il devait aboutir à la querelle iconoclaste du VIIIe siècle.

III

La transformation de l'art religieux ne s'est opérée qu'avec lenteur, et il s'en faut de beaucoup que les fidèles aient renoncé à des habitudes déjà consacrées par une tradition séculaire. L'ancien symbolisme des catacombes s'est conservé en grande partie dans l'art funéraire et même dans l'ornementation des édifices religieux. Des motifs purement païens se mêlent encore aux représentations chrétiennes. Sur un sarcophage d'Arles, les Dioscures, symbole païen de l'apothéose et de la résurrection, figurent en même temps que la Multiplication des Pains[5]. Un vase liturgique en plomb trouvé à Carthage est orné de reliefs qui représentent le Bon Pasteur, une Victoire, une divinité marine, un Silène ivre, la Fortune (Tyché)

musée de Latran représente une scène qui correspond exactement à la description faite par Eusèbe du groupe de Panéas : on y voit aux pieds du Christ une femme prosternée qui, d'après Mgr Wilpert (*Strena Buliciana*, p. 295-301), représenterait non l'Hémorroïsse, mais la Chananéenne (Math. 15, 21-28, Marc, 7-26).

1. Mansi. *Concilia*, XII, 264.

2. En revanche, le caractère apocryphe de l'anecdote qui figure dans les lettres de saint Épiphane a été démontré par Serruys (*Séances Ac. Insc.*, 1904, p. 360-363) : c'est un faux dont sont responsables les théologiens iconoclastes du VIIIe siècle.

3. Saint Augustin. *De Consensu Evangel.*, in I, 7, 16. *Pat. lat.*, 34, 10.

4. Saint Grégoire. *Epist.*, IX, 105; XI, 14.

5. Le Blant. *Sarcoph. d'Arles*, pl. XXIII.

de Carthage sous la forme d'une orante tenant dans ses mains des épis et des fleurs, des cerfs se désaltérant à la source surmontée d'une croix, un aurige auprès d'un autel élevant la couronne victorieuse, deux chiens poursuivant un cerf, un lion dévorant un taureau. Sur l'encadrement, des paons affrontés autour d'un calice font face à une Néréide, à cheval sur un hippocampe. Une inscription grecque empruntée à un verset d'Isaïe, XII, 3 : « Puisez de l'eau avec joie », ne laisse aucun doute sur l'usage liturgique et le caractère chrétien de ce monument. Quelques-uns des motifs païens, la Victoire, le Cocher vainqueur, peuvent avoir un sens symbolique : d'autres au contraire ne paraissent être là que pour le décor et la symétrie[1]. De même des motifs accessoires empruntés à l'art païen continuent à orner les scènes iconographiques. Le buste du Ciel (Ouranos) agitant un voile gonflé par le vent forme ainsi la base du trône du Christ donnant la Loi à saint Pierre sur un sarcophage du Vatican[2]. Des scènes de batailles ou de chasses ornent aussi parfois des sarcophages chrétiens : le plus bel exemple est celui de la magnifique cuve de porphyre qui contient les restes de l'impératrice sainte Hélène, où les reliefs représentent des barbares poursuivis par les légionnaires romains[3] (fig. 20). Des chasses à courre figurent sur beaucoup de sarcophages gallo-romains[4].

Phot. Anderson.

Fig. 20. — Sarcophage de l'impératrice sainte Hélène, morte en 327. Rome, musée du Vatican. Cavaliers romains poursuivant des barbares.

Quelques-uns des vieux symboles mythologiques à signification chrétienne ten-

1. Le Blant. *Mél. d'Archéol. et d'Histoire*. III, 445-446. On peut en rapprocher le « missorium » de saint Exupère, évêque de Bayeux (IVe siècle), dont on ne possède qu'une reproduction ; il était orné de motifs de genre et du monogramme. Voy. *Mélanges d'Archéol. et Hist.*, 1898, pl. I.

2. Grisar. *Histoire de Rome*, I, 233, fig. 65.

3. Venturi. *Storia dell'arte ital.*, I, 186-190 (Vatican).

4. Rome (*Dict. Archéol. chrét.*, III, 1091-1093, fig. 2684-2685). Clermont, Toulouse (*Id.* 1089, fig. 2681-2682). Reims, sarcophage du consul Jovinus.

dent à disparaître. Tel est le mythe de Psyché que l'on trouve encore sur les sarcophages de la catacombe de Calliste et qui figurait plusieurs fois sur les mosaïques de la coupole du mausolée de sainte Constance. Le motif d'Orphée au contraire s'est maintenu plus longtemps sur les pavements, les gemmes, les étoffes et même les bas-reliefs[1]. Les amours vendangeurs ornent le beau sarcophage de porphyre de sainte Constance[2], et les côtés de celui de Junius Bassus (mort en 359)[3]. Ils se jouent aussi au milieu des vignes qui garnissent la voûte du mausolée de sainte Constance[4].

Parmi les symboles proprement chrétiens quelques-uns, comme les poissons, ont complètement disparu : d'autres au contraire ont pris un grand développement et servent à caractériser l'iconographie de cette époque. Tel est le motif de la vigne, symbole de l'Église, qui est un des éléments favoris de l'ornementation copte[5] et qui développe une ramure exubérante chargée de grappes sur les mosaïques du mausolée de sainte Constance[6] ou sur les archivoltes sculptées de certains monuments syriens[7]. Tel est celui des paons, symbole de l'immortalité ; ils sont presque toujours représentés de chaque côté d'un calice, surmonté parfois d'une croix[8]. Les deux cerfs qui se désaltèrent aux quatre fleuves du Paradis, figure de la doctrine chrétienne[9], le calice représenté sans cesse sur les mosaïques ou les sarcophages[10], complètent ce symbolisme. Les curieux couvercles ornés de mosaïques qui ferment les sarcophages de la nécropole de Tabarka présentent alternativement l'orant entre deux flambeaux allumés, les paons ou les colombes se désaltérant dans un calice, des animaux divers se jouant parmi les feuillages[11]. Les figures d'orantes encore très nombreuses sur les sarcophages ou les peintures funéraires[12] ont une tendance à perdre leur caractère abstrait et à représenter les traits du défunt. Le fait est hors de doute pour la belle orante d'un sarcophage de Clermont,

1. Bas-relief copte, musée du Caire. Dalton, 152, fig. 87. Tapisserie copte. South-Kensington. Dalton, 579, fig. 363. Bas-relief d'Egine, musée d'Athènes, où parmi les animaux se trouve un sphinx. *Römische Quartalschrift*, IV, pl. VI.

2. Dalton, 134, p. 77.

3. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1617, fig. 386-387.

4. Grisar. *Hist. de Rome*, I, 407.

5. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 57, fig. 1191.

6. Grisar. *Hist. de Rome*, I, 407.

7. Tombes de Chéfa-Amr (Galilée), VII siècle. *Dict. Arch. chrét.*, III, 1264, fig. 2750-2751.

8. Transennae de Ravenne. Venturi. *Storia dell'arte ital.*, I, 222. Sarcophages de Ravenne. Grisar I, 451 ; II, 261. Pavements de Cherchell. *Dict. Archéol. chrét.*, III, 1273, fig. 2757.

9. Fresque romaine, IVe siècle. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 890, fig. 204. Tapisserie copte, *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1052, fig. 262. Sarcophage de Ravenne. Venturi, I, 226.

10. Dom Leclercq. Calice. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 1595 et suiv.

11. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 716, fig. 152-157. Musée Alaoui, IVe-Ve siècles.

12. Orante de la Vigna Massimi, costume de patricienne. Venturi, I, 21. Sarcophages. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2701, fig. 891 ; 2698, fig. 885. Epitaphes. *Id.*, II, 2299, fig. 2147 ; III, 1325, fig. 2798.

vêtue du costume des patriciennes du IVe siècle [1], ou pour le portrait de Veneriosa, âgée de six ans, représentée sur un sarcophage romain [2]. Sur certains sarcophages qui paraissent être restés inutilisés, la figure de l'orante n'est pas dégrossie, comme si l'œuvre fabriquée d'avance avait été destinée à être complétée par les traits individuels de son acquéreur [3].

Enfin les scènes pastorales ont pris à partir du IVe siècle un développement encore plus grand qu'auparavant. L'agneau, symbole des fidèles, mais surtout figure du Christ immolé pour le salut des hommes, se montre à tout propos et dans

Phot. Alinari.

Fig. 21. — Sarcophage du Ve siècle. Mausolée de Galla Placidia, à Ravenne. Le Christ dans sa gloire sur le rocher d'où sortent les quatre fleuves du Paradis Terrestre, dont les deux palmiers symboliques sont l'image conventionnelle.

les attitudes les plus diverses. Sur le sarcophage de Junius Bassus il accomplit tous les miracles de l'Ancien et du Nouveau Testament, ressuscite Lazare, reçoit les tables de la Loi, frappe de sa verge le rocher d'où jaillit la source miraculeuse, opère la multiplication des pains, se substitue au Christ et à saint Jean-Baptiste dans la scène du Baptême [4]. Parfois il porte les attributs du Bon Pasteur, la houlette et le vase de lait. A partir du Ve siècle sa tête se détache sur le nimbe crucifère réservé au Christ [5]. Il se dresse surtout sur le rocher symbolique d'où sortent les quatre fleuves du Paradis (fig. 21), tandis qu'accourt à droite et à gauche une pro-

1. L. Bréhier. *Études archéologiques*. Clermont, 1910, p. 24, fig. 5.
2. *Nuovo Bollett. di Archeol.*, 1901, p. 27.
3. Grousset. *Mél. d'Archéol. et d'Hist.*, III, p. 375. Cf. *Nuovo Bollett. di Archeol.*, 1901, pl. VI.
4. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 897, fig. 211.
5. Mosaïque du Latran (462). *Dict. Archéol. chrét.*, I, 893.

cession d'autres agneaux qui représentent les apôtres[1]. Le monogramme du Christ surmonte souvent sa tête[2], ou bien il apparaît au milieu de la couronne de lauriers[3]. Il devient la figure centrale des scènes apocalyptiques, qui prennent à cette époque un grand développement dans l'art religieux.

A la place de l'agneau on trouve parfois le bélier qui a sa double signification. Un sarcophage romain représente la séparation des boucs et des beliers[4], mais le bélier est aussi la figure du Christ et c'est le rôle qu'il a déjà dans le sacrifice d'Abraham[5] : ses cornes sont comparées à la couronne d'épines[6] et c'est pour cette

Phot. Alinari.

Fig. 22. — Le Bon Pasteur. Mosaïque du Mausolée de Galla Placidia à Ravenne (vers 440).

raison qu'il orne les monuments les plus divers : son buste se détache souvent au milieu des feuilles d'acanthe ou remplace les volutes d'angle sur les chapiteaux corinthiens des basiliques[7] ; on le trouve gravé sur des cuillers d'argent[8] ou des gemmes[9], et aussi sculpté sur des lampes.

1. Autel d'Aïn-Zirara (Algérie). Sarcophage du Latran (Bon Pasteur, 12 apôtres et brebis). *Dict. Archéol. chrét.*, I, 878, fig. 194. Sarcophage de Salone. *Id.*, 891, fig. 206. Sarcoph. de Saint-Victor de Marseille, *Id.*, 891.

2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 898, fig. 212. Le Blant. *Gaule*, n° 50.

3. Mosaïques du Latran. Venturi, I, 120.

4. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 653, fig. 1469.

5. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 650.

6. Tertull. *Adv. Jud.*, XIII.

7. Venise. Saint-Marc (remployés, IVe siècle). Constantinople, musée impérial, Ravenne, Saint-Apollinaire in Classe. Voy. L. Bréhier. *Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine.* (Missions Scientif., III, 1911, fig. 1-3).

8. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 656, fig. 1473.

9. *Id.*, fig. 1471-1472.

La figure du Bon Pasteur jouit de la même vogue qu'autrefois et accompagne la plupart des autres symboles. Les scènes pastorales, de plus en plus nombreuses au IVe siècle, ont parfois une allure libre et pittoresque qui révèle l'imitation de modèles païens. Parfois deux bergers sont représentés au milieu du troupeau[1]. Les traits du Bon Pasteur lui-même se modifient : il se rapproche de plus en plus du Christ. L'adolescent d'autrefois est remplacé par un homme barbu ; sur le sarcophage de Velletri, c'est lui qui opère la multiplication des pains. Enfin l'évolution est achevée au mausolée de Galla Placidia, fille de Théodose, érigé à Ravenne vers 450 (fig. 22). Au-dessus de la porte d'entrée se détache sur un fond d'azur d'une suavité délicieuse une figure de pasteur très différente de ce qu'on avait vu jusqu'alors. Dans une prairie plantée d'arbres, quelques brebis broutent paisiblement : assis sur un rocher, un jeune homme vêtu d'une longue tunique d'or sur laquelle est jeté un manteau de pourpre, la tête majestueuse et calme encadrée à la fois par une belle chevelure blonde et par le nimbe d'or, s'appuie d'une main sur la houlette terminée par une croix et, de l'autre, caresse une brebis. Ce n'est plus l'humble berger des catacombes, c'est le Christ qui gouverne le troupeau des fidèles qu'il a conduits dans des « pâturages » où ils n'auront plus rien à craindre, suivant les expressions du psaume 22 dont cette scène semble l'interprétation.

IV

La première modification qui s'effectua dans l'iconographie chrétienne, immédiatement après la paix de l'Église, fut l'apparition de nouveaux symboles qui forment contraste par leur netteté avec le caractère un peu timide des anciennes allégories. Il semble bien que l'empereur Constantin exerça une action directe et personnelle sur le développement de ce nouveau symbolisme, car c'est d'abord sur les monnaies impériales frappées sous son règne qu'il apparaît. Ce fut lui en particulier qui donna au monogramme du Christ, usité déjà dans les inscriptions, mais comme une simple ligature, la valeur d'un signe triomphal, en le plaçant dans une couronne de lauriers à l'extrémité de l'étendard impérial, du labarum, qu'il avait vu en songe avant la bataille du Pont Milvius[2]. C'est à lui aussi, au témoignage d'Eusèbe, que l'on doit la première représentation de la défaite du paganisme : une peinture de son palais de Constantinople le montrait avec ses fils, un dragon, le corps transpercé d'une flèche, à leurs pieds[3]. Le même dragon, percé de la pique

1. Grousset. *Op. cit.*
2. Eusèbe. *Vita Constantini*, I, 31.
3. Eusèbe. *Vita Constantini*, III, 3.

qui termine la hampe du labarum, figure sur plusieurs monnaies[1] (fig. 23). Dès 314 la croix grecque à bras égaux se montre sur les monnaies de l'atelier de Tarragone[2]; le tau dans une couronne figure au revers des monnaies de Rome frappées entre 317 et 320[3], mais c'est surtout à partir de cette dernière date que les symboles et les légendes païennes disparaissent des monnaies : en 324, après la victoire sur Licinius, il en est ainsi dans tout l'Empire[4] et c'est alors que les symboles chrétiens se multiplient sur les émissions. Le monogramme se montre à l'atelier de Siscia dès 320[5], le labarum devient courant à partir de 325 (fig. 23)[6]. Parfois même les empereurs sont représentés dans l'attitude de l'oraison[7].

Fig. 23. — Symboles chrétiens sur les monnaies constantiniennes.

1. Labarum perçant le dragon. Atelier de Constantinople. Légende : SPES PVBLICA. Cabinet de Londres. — 2. Médaille de Constance II tenant le labarum. Atelier de Siscia. Légende : TRIVMPHATOR GENTIVM BARBARARVM. Paris, Cabinet des Médailles.

Le monogramme ou chrismon, formé de deux lettres entrelacées, se présente simultanément sous deux formes : I (ἰησοῦς) X (ῥιστός) et XP (ιστός). Il ne tarde pas à se répandre sur les mosaïques, sur les sarcophages, sur tous les objets usuels. Il devient le signe ostensible de la foi chrétienne, le symbole du salut et de la victoire[8]. Sur les monuments il représente le Christ lui-même : il surmonte le rocher d'où s'écoulent les quatre fleuves, figure des quatre Évangiles, dans lesquels des cerfs viennent se désaltérer, comme sur le coffret d'argent dit « capsella argentea africana » découvert à Aïn-Zirara (province de Constantine)[9]. Le chrismon devient ainsi un élément essentiel de l'ornementation religieuse. Très souvent il est accosté de la première et de la dernière lettre de l'alphabet grec, α et ω, qui expriment, semble-t-il, au moment de la controverse arienne, la coéternité du Fils avec le Père[10]. Ces deux lettres sont d'un usage courant à la fin du IVe siècle, aussi bien autour du chrismon, que de la croix et du nimbe crucifère.

1. Maurice. *Numismatique constantinienne*, I, p. 147 et 246.
2. Maurice. I, XXXI et suiv.
3. Maurice. I, XXXIII.
4. Maurice. I, CXIV, CXXX.
5. Maurice. I, LXXIV. Cf. XXXI-XXXII : la croix latine à Aquilée.
6. Maurice. I, CXLV.
7. Maurice. I, CXXXVII.
8. Cf. les expressions appliquées par Eusèbe au labarum, σωτήριον, ἀκήτικον τρόπαιον (*Vita Constant.*, II, 6, 7, 9, 16; III, 2).
9. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 711, fig. 148.
10. L'idée du symbole fut tirée de l'Apocalypse XXII, 13 : « Je suis l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin. » Leclercq, α et ω. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 20 et suiv.

Ce fut aussi Constantin qui eut l'idée de faire de la croix un symbole de triomphe en la montrant couverte de pierreries. Lorsqu'il eut construit la basilique du Saint-Sépulcre, il fit suspendre à sa voûte une immense croix gemmée au-dessus de laquelle se détachait peut-être la main de Dieu tenant une couronne. Cette croix votive de Jérusalem est représentée à l'arrière-plan de la magnifique mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne à Rome (fig. 25)[1]; elle est reproduite aussi sur les ampoules de Monza et sur certains sarcophages[2]. Une croix analogue décorait le plafond de la salle principale du palais de Constantinople[3] et, sur les places mêmes de cette ville, trois croix monumentales furent érigées[4]. Le culte de la « Vraie Croix » dont on attribue la découverte à sainte Hélène se répand de Jérusalem dans la chrétienté entière : une inscription africaine de 359 mentionne la possession par une église d'une parcelle de la Croix du Christ, et à Jérusalem les pèlerins des ve et vi^e^ siècles assistent aux fêtes solennelles qu'on célèbre au pied même du Golgotha en l'honneur de la Croix[5].

Dès lors le symbole de la croix, presque toujours voilé jusque-là sous des motifs empruntés aux païens, se montre ostensiblement dans l'art religieux. Seuls les Coptes restent fidèles à la croix gammée ou au vieux symbole égyptien de la croix ansée. Partout ailleurs la croix apparaît comme un signe de triomphe : sur les sarcophages gallo-romains, à la façade des maisons syriennes[6], dans les absides des basiliques, où elle occupe la place d'honneur. Le Christ tient désormais sa croix à la manière d'un sceptre[7]. Dans les églises de Syrie et d'Arménie la croix est déjà placée sur l'autel, comme elle le sera plus tard dans toute la chrétienté[8]. L'usage se répand de porter des croix sur la poitrine[9], et en Orient comme en Occident les poètes chrétiens célèbrent à l'envi la gloire de l'instrument de supplice qui est devenu « l'arbre du salut ».

C'est aussi à la fin du ive siècle qu'un symbole déjà usité chez les païens, le nimbe lumineux, placé autour de la tête, pénètre dans l'iconographie chrétienne et devient le symbole de la sainteté. Le nimbe usité déjà sur les monnaies des Séleucides et des rois indoscythes[10] fut réservé aux empereurs romains comme un

1. Heisenberg. *Grabeskirche*.
2. Schœnewolf. *Auferstehung Christi*. Leipzig, 1909, p. 31.
3. Eusèbe. *Vita Constant.*, III, 49.
4. Poème de Constantin le Rhodien. *Rev. des Ét. grecques*, 1896, p. 74.
5. Les P. P. Hugues Vincent et Abel. *Jérusalem Nouvelle*, 1914 p. 198 et suiv.
6. De Vogüé. *Rev. archéolog.*, 1863, p. 201.
7. Sarcophage d'Apt.
8. Baumstark. Altarkreuze in nestorianischen Klöstern des VI Iahrhunderts. *Römische Quartalschrift*, XIV, 70-71. Histoire de Daron. *Journ. Asiat.*, 1863, p. 463-466. Reil, p. 39-44.
9. *Dict. Archéol. chrét.*, I 742, fig. 170. De Rossi. *Bullett. di Archeolog. crist.*, 1863, p. 31-38. Saint Grégoire de Nysse. Vie de saint Maxime. *Pat. Gr.*, XLVI, 990.
10. Drouin. *Rev. de Numismat.*, 1901, p. 154-164.

symbole d'apothéose. Des peintures du III siècle découvertes en 1921[1] à Salihiyeh, située sur l'Euphrate entre Bagdad et Alep et décorant la chapelle d'une forteresse romaine, montrent le tribun Julius Terentius sacrifiant à la tête de ses soldats devant trois effigies qui portent le costume militaire des Césars et dont la tête se détache sur un large nimbe d'or[2]. Le nimbe est usité couramment sur les monnaies de Constantin et les empereurs byzantins en gardèrent la tradition comme signe de la majesté impériale[3]. Il est difficile de savoir à quel moment le nimbe s'introduisit dans l'art religieux. Sur tous les sarcophages occidentaux du IVe et du Ve siècle le Christ est représenté sans nimbe et il en est ainsi sur la lipsanothèque de Brescia et sur le calice d'Antioche (collection Kouchakgi). Un nimbe uni est attribué au Christ du coffret d'argent de Saint-Nazaire de Milan (exécuté avant 382), au Bon Pasteur du mausolée de Galla Placidia (450) (fig. 22), au bélier symbolique d'un sarcophage du même édifice (fig. 21), à la Madone et à l'Enfant Jésus d'un chapiteau de Ravenne (Ve siècle). A la porte Sainte-Sabine le nimbe est remplacé par le monogramme accosté de l'α et de l'ω. Enfin l'usage prévalut de distinguer le Christ par le nimbe timbré d'une croix accostée parfois de l'α et de l'ω, dit nimbe crucifère, et de réserver le nimbe ordinaire aux autres figures du monde céleste. On en trouve des exemples au IVe siècle sur le sarcophage de Soulou-Monastir (musée de Berlin)[4] et sur un plat émaillé de provenance égyptienne (British Museum) dont il sera question plus loin. Quant au nimbe carré qui apparaît sur quelques monuments au Ve siècle, il désigne un personnage encore vivant[5].

1. J.-H. Breasted et F. Cumont. Peintures d'époque romaine dans le désert de Syrie. *Syria*, III, 1922, p. 200, pl. XLVIII, et Cumont, Monuments Piot, XXVI, 1923.

2. D'après M. Clermont-Ganneau, ils pourraient représenter les trois grands Dieux de Palmyre

3. Maurice. *Numismat. constantin.*, I, 471, 487.

4. Dalton. *Byzantine Art*, frontispice. Sur le bouclier d'argent dit de Valentinien (*musée de Genève*), le nimbe de l'empereur acclamé par ses soldats est timbré de l'α et de l'ω. C'est là un fait exceptionnel. Deonna. Genava, IV, 1926, p. 147.

5. Wilpert. *Mél. d'archéol. et d'hist.*, 1906, p. 4-13.

CHAPITRE IV

L'ART TRIOMPHAL *suite*. L'ICONOGRAPHIE NOUVELLE

I. Les figures. Le Christ. — II. Les aspects théologiques de la figure du Christ : les deux natures, la Crucifixion. — III. Les figures du monde céleste. — IV. Les cycles : Ancien et Nouveau Testament. Allégories.

I

L'innovation la plus importante qui se manifeste au IVe siècle dans l'art religieux est la place qu'y occupe désormais la figure du Christ. Sans doute dans l'art des trois premiers siècles la doctrine du salut dont Jésus est l'auteur inspire bien l'iconographie naissante, mais cette idée s'exprime surtout par des symboles ; sous ses traits humains, même lorsqu'il siège sur le tribunal de juge, le Sauveur n'apparaît guère que dans des scènes épisodiques ; à partir de l'époque constantinienne, au contraire, il devient la figure centrale vers laquelle toutes les autres viennent converger.

En même temps le type iconographique qui lui est attribué se transforme. A côté de l'adolescent imberbe d'une beauté divine, aux cheveux tantôt courts et crépus, tantôt retombant en boucles sur les épaules (fig. 19), se répand de plus en plus une figure de Christ plus majestueuse, à longs cheveux et à barbe épaisse, à l'expression sévère et mélancolique (fig. 25-26). D'où provient cette nouvelle conception et comment la figure du Christ s'est-elle modifiée à cette époque? Au moment où parut la première édition de ce livre, on faisait volontiers du Christ adolescent une création de l'art hellénistique, ce qui demeure incontestable, et l'on attribuait à l'Orient la figure de majesté. Mais à la suite de nouvelles découvertes le problème est devenu plus complexe et il faut en reprendre l'examen.

Un admirable calice d'argent couvert d'ornements et de figures en relief, trouvé en 1910 à Antioche et acheté par MM. Kouchakji (New-York)[1], est venu apporter un élément nouveau. Le décor consiste en une frondaison de vigne qui se

1 G. Eisen. *The great Chalice of Antioch*. 2 vol. New York, Kouchakji frères, 1923.

développe harmonieusement en formant douze enroulements dans chacun desquels est placé un personnage assis sur un trône à haut dossier, mais sans bras ; une guirlande de fleurs de lotus borde le haut, des grappes pendent aux ceps dont les vrilles se recourbent en volutes et des animaux de tout genre, oiseaux ou papillons, sont répandus à travers le feuillage. M. Eisen qui a fait une étude minutieuse de cette œuvre a reconnu avec raison parmi les personnages un double portrait de Jésus, représenté deux fois de face, les pieds sur une estrade, alors que les autres figures sont de profil. Ses traits, d'une beauté idéale, sont ceux de l'adolescent imberbe de l'art hellénistique, dont cette composition a toute la grâce, toute la fraîcheur et toute la liberté d'allure. Drapé dans les plis harmonieux d'un himation, il étend largement les bras, montrant d'une main la grappe symbolique et de l'autre tendant le rouleau de la Loi. Sur la face principale un bélier est à ses pieds, des colombes volent autour de lui; plus bas paraît un aigle aux ailes éployées, tandis que des corbeilles de pains alternent avec les grappes (fig. 24).

Fig. 24. — Calice d'Antioche. Collection Kouchakji. IVe siècle. Le Christ et l'agneau pascal.

Les autres personnages aux physionomies variées et vivantes sont divisés en deux groupes de cinq, échelonnés en deux rangées. Chacun d'eux, assis sur un trône, mais sans estrade, se tourne vers le Christ en étendant une main dans un geste d'acclamation. Le sujet semble très net : le Christ donne la Loi aux apôtres comme il le fait sur les sarcophages du IVe siècle, et la présence du bélier ainsi que les corbeilles et les grappes rappellent l'institution de l'Eucharistie. Ces thèmes, comme nous allons le voir, conviennent tout à fait à l'époque constantinienne et c'est par un véritable anachronisme qu'en se fondant sur des considérations de style et de technique, M. Eisen a voulu voir dans cette ornementation une œuvre du Ier siècle. Il est bien exact

que la forme et la décoration du calice rappellent, sans en avoir l'élégance, certaines coupes de Bosco-Reale, de Pompéi, Alise, etc..., mais l'on sait quelle fut jusqu'au moyen âge la réputation des argentiers et orfèvres syriens, et la tradition de l'ornement hellénistique a très bien pu se conserver à Antioche jusqu'au temps de Constantin. L'idée même d'encadrer un thème iconographique par des enroulements de feuillage reparaît au ve siècle sur un fût de marbre historié du musée de Constantinople ; on y voit le baptême du Christ au milieu des pampres (fig. 39). Le style est très inférieur à celui du calice, mais la conception décorative est la même.

C'est donc probablement de la fin du IVe siècle, peut-être même du ve siècle que date ce chef-d'œuvre d'argenterie chrétienne, et il n'est pas impossible, comme l'a supposé M. Eisen, qu'il ait appartenu au trésor de la Grande Église fondée par Constantin à Antioche en 341. Sous une forme inusitée, mais dont la liberté d'allure convient à cette époque, on peut voir dans la composition du calice d'Antioche un monument de l'art triomphal. Le Christ et les apôtres siègent sur des trônes et l'aigle placée aux pieds du Sauveur est à la fois le symbole de la résurrection et du triomphe[1].

Mais ce précieux calice offre encore un autre intérêt : il nous montre que le type iconographique du Christ qui régnait à Antioche au IVe siècle était toujours conforme aux données de l'art hellénistique. Il en est de même du Christ imberbe, dont la tête se détache sur un nimbe crucifère, du sarcophage de Soulou-Monastir. Sans doute le Christ à longue barbe et à figure majestueuse apparaît sur un plat égyptien émaillé qui porte une inscription au nom de Constantin et de l'impératrice Fausta (morte en 329)[2]. S'il est vrai que ce type a prévalu dans l'art byzantin, il n'en est pas de même dans l'Orient du IVe siècle, et le témoignage de l'art occidental n'est d'ailleurs pas plus probant. En fait, les deux figures de Jésus dans lesquelles on voit deux conceptions, presque deux doctrines différentes, coexistent dès l'origine aussi bien en Occident qu'en Orient. Nous avons vu qu'un Christ, dont la figure est encadrée d'une barbe frisée, a été représenté au cimetière de Domitilla dès la première moitié du IIIe siècle (fig. 12), et il en est ainsi sur plusieurs sarcophages occidentaux des IVe et ve siècles, tandis qu'en Orient le Christ garde son visage juvénile et imberbe sur les colonnes sculptées du ciborium de Saint-Marc de Venise (qui proviennent d'Antioche et datent du VIe siècle) et sur des bas-reliefs

1. Le calice d'Antioche vient d'être l'objet d'une étude approfondie du R. P. de Jerphanion (*Orientalia Christiana*, VII, Rome. Institut Pontifical, 1926), qui réfute définitivement les conclusions d'Eisen et après une analyse méthodique des éléments iconographiques, en place l'exécution vers 500, ce qui semble le rajeunir un peu trop.

2. British Museum. Catal. n° 916. — Dalton. *Byzantine Art*. p. 609, fig. 385. — Strzygowski. *Byzant. Zeit.*, X, 734, XI, 671.

Couronnement de David.
(Bibliothèque Nationale. Psautier grec 139.)

découverts à Constantinople en 1909 dans des caveaux funéraires de Saint-Jean de Stoudion, attribués au ve siècle[1].

Dans une remarquable étude sur cette question, M. Sauer a essayé de montrer que les deux types iconographiques correspondent à deux conceptions : dans les scènes où Jésus est considéré simplement comme Sauveur (par exemple dans le récit de ses miracles), il est jeune et imberbe ; au contraire, s'il est représenté enseignant ou donnant la Loi aux apôtres, il porte la barbe attribuée aux philosophes, aux docteurs, aux ascètes[2]. Vingt-deux sarcophages italiens ou gaulois attribuent au Christ donnant la Loi une barbe bien fournie. Malheureusement les faits viennent démentir cette ingénieuse théorie et les exemples d'un Christ imberbe donnant la Loi ne manquent pas non plus[3].

Peut-être a-t-on quelque peu exagéré l'importance du fait que le Christ porte ou non la barbe. A une époque où la tradition n'était pas encore fixée, des hésitations étaient inévitables, et il n'était pas nécessaire d'être né en Orient pour concevoir une figure de Christ à courte ou à longue barbe. M. Sauer a raison lorsqu'il montre qu'un type de ce genre a pu naître à Rome même, à une époque où la barbe était le signe distinctif des ascètes, mais on ne peut aller plus loin, et les artistes chrétiens ont sans cesse violé les règles qu'il leur attribue. Un seul fait est certain : à partir du vi^e siècle la figure majestueuse à longue barbe devient exclusive en Orient, tandis qu'en Occident la dualité de types se perpétue et on trouve encore le Christ imberbe dans l'art roman en plein xiie siècle. Ce qu'on doit admettre c'est que le type majestueux et barbu correspondait mieux à l'idéal que les Orientaux avaient du Christ tout-puissant, empereur du monde, et qu'ils lui ont imprimé non seulement la marque de leur génie mais même leurs caractères ethniques.

Dans la nef de Saint-Apollinaire de Ravenne, sur les tableaux de mosaïque situés entre les fenêtres et qui sont dus à la munificence du roi ostrogoth Théodoric (493-526), un Christ jeune et imberbe accomplit ses miracles sur la muraille du nord, tandis qu'en face le Christ du récit de la Passion montre un visage majestueux encadré d'une barbe épaisse. Il n'y a pas là, comme j'avais cru pouvoir le soutenir, une conception théologique, mais cette dualité est due à la différence des sources qui ont inspiré l'auteur des mosaïques. Les tableaux des miracles, d'une grande liberté de style, dérivent probablement de compositions plus anciennes. Le cycle de la Passion, au contraire, est de formation plus récente et

1. A. Pantchenko. Reliefui iz baziliki Stoudiia v'Konstantinopolié (*Bulletin de l'Institut archéologique de Russie*). Sofia, 1912, XVI.

2. Sauer. Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst. *Strena Buliciana*, p. 303 et suiv.

3. Par exemple sur le magnifique sarcophage du Latran provenant du cimetière du Vatican (Grisar. *Histoire de Rome et des papes*. I, p. 233), sur un des bas-reliefs de Stoudion et avant tout sur le calice d'Antioche

constitue, comme nous le verrons, une innovation dans l'art religieux : la figure du Christ qu'il présente, qu'elle soit ou non d'origine palestinienne, est celle qui tend à devenir désormais prédominante.

Ce qui distingue surtout les compositions de cette époque de celles des premiers siècles, c'est l'attitude nouvelle qu'elles prêtent au Seigneur. Sans doute le Christ opérant des miracles s'est conservé, surtout dans l'art funéraire, longtemps fidèle aux anciennes traditions, mais l'idée du salut n'est plus désormais le seul thème que développe l'art chrétien. La grandeur des événements qui se sont accomplis au IVe siècle, la révolution soudaine qui a assuré la victoire de la doctrine naguère proscrite et persécutée ont frappé les esprits et il n'est pas étonnant que l'art nouveau reflète les sentiments de joie profonde qu'ont dû éprouver les vainqueurs. C'est avec l'aide du Christ qu'ils ont résisté aux dernières convulsions du paganisme expirant et c'est le triomphe du Christ que l'art cherche désormais à glorifier. De nouvelles figures du Christ naissent donc à cette époque. C'est d'abord le Christ vainqueur du mal. Une peinture du Ve siècle, à la catacombe de Karmouz près d'Alexandrie, montre Jésus, le livre de la Loi à la main et foulant aux pieds un lion et un dragon, avec l'inscription : « Tu marcheras sur l'aspic et le basilic » (Ps. 90, 13)[1]. Cette figure pourrait bien être une variante de la défaite du paganisme représentée, nous l'avons vu, d'une manière symbolique sur les monnaies de Constantin, et on peut se demander si la statue du Christ qu'il avait fait élever à la façade du Palais Impérial et si celle d'argent qu'il offrit au baptistère du Latran n'étaient pas conformes à ce modèle.

C'est un fait intéressant à signaler que la statuaire chrétienne, dont nous possédons peu de monuments, s'est développée d'abord sur les places publiques avant de pénétrer dans les églises. D'après Eusèbe, Constantin avait orné les forums de Constantinople de statues du Bon Pasteur et de groupes de « Daniel entre les lions[2] ». Une statue colossale de porphyre, malheureusement décapitée, découverte à Alexandrie, est assise sur un trône gemmé : on se demande si ce n'est pas celle du Christ.

C'est dans cet esprit qu'a été créée la figure du Christ-docteur. Le cérémonial du Palais Sacré a certainement inspiré l'artiste qui a conçu la composition grandiose de l'abside de Sainte-Pudentienne à Rome (IVe siècle) (fig. 25). Sur le fond de la Jérusalem céleste, que surmonte la croix gemmée de Constantin, et dont les édifices reproduisent ceux de la Jérusalem du IVe siècle, le Christ majestueux à longue

1. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1137, fig. 286. Cf. une lampe africaine sur laquelle le Christ accosté de deux anges et la croix à la main piétine les animaux (Gauckler, *Bull. Arch. Com. Tr. hist.*, 1897, 453; — une lampe carthaginoise où le chandelier à sept branches et le serpent sont sous les pieds de Jésus. *Rev. Archéolog.*, 1889 (I), pl. VIII; — un ivoire d'Oxford. *Annales Archéologiques*, 1860, XX, p. 118; — une lampe d'Akmin Panopolis et un ivoire du Vatican. *Dictionn. Archéol. chrét.*, II, 511-513, fig. 1390, 1392.

2. Eusèbe, *Vie de Constantin*, III, 49.

barbe, vêtu de la toge brochée d'or, siège sur le trône impérial, aux appuis constellés de pierreries, assis sur un coussin de pourpre et avec le geste d'un souverain promulguant la Loi nouvelle devant ses apôtres qui forment autour de lui un sénat céleste. On retrouve la même attitude sur plusieurs sarcophages où les personnages se détachent sur un fond de portiques richement ornés. La « tradition de la loi » à Saint-Pierre forme une variante de cette scène dont les figures du calice d'Antioche nous montrent la première forme. Plus tard, saint Pierre et saint

Photo Annari

Fig. 25. — Le Christ enseignant.
Mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne à Rome, fin du IVe siècle.

Deux femmes figurant l'Église juive et l'Église des Gentils présentent au Sauveur des couronnes. Les symboles des quatre Evangiles planent au-dessus de la Jérusalem constantinienne, que domine la Croix gemmée du Golgotha.

Paul entourent le trône du Seigneur, mais le Christ dépliant un « volumen » le tend au premier apôtre qui le reçoit respectueusement, la main voilée par son pallium, conformément à l'étiquette en vigueur à la cour impériale. Telle est la scène qui orne l'un des plus beaux sarcophages romains où le Christ, les pieds sur la figure du Ciel, atteint par la majesté de ses traits réguliers encadrés de longues boucles tombantes à une expression de sérénité et de puissance surhumaines, dignes de l'art grec de la plus belle époque[1].

Enfin, le Christ de majesté trônant au fond des absides des basiliques est aussi

1. Grisar. *Hist. des papes*, I, 233, fig. 65. Même représentation dans une abside du mausolée de sainte Constance, sur plusieurs sarcophages (Le Blant, *Sarcoph. d'Arles*, pl. XXVII. *Sarcoph. des Gaules*, n° 33, pl. XXVII), sur une étoffe égyptienne (Strzygowski. *Orient oder Rom.*, pl. V).

le Fils de l'homme qui doit apparaître sur les nuées à la fin des temps. C'est au IV siècle que se montrent les représentations apocalyptiques, qui vont tenir une si grande place dans l'art chrétien. Sur l'arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-murs une mosaïque, due à la magnificence de Galla Placidia, montre un buste colossal de Jésus vêtu d'une toge de pourpre, bénissant d'une main et tenant de l'autre un sceptre (fig. 26). Au-dessus de lui sont les quatre animaux de la vision d'Ézéchiel : l'aigle, le bœuf, le lion et l'ange[1]. Les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, divisés en deux groupes, présentent leur couronne sur un pli de leur manteau en s'inclinant[2]. On remarquera la différence d'inspiration et de style entre cette composition hiératique avec son Christ à la figure sévère et les vieillards s'avançant en file

Phot. Alinari.

Fig. 26 — La Seconde Venue du Fils de l'Homme.
Rome. Mosaïque de l'arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-murs. 1re moitié du Ve siècle.

monotone d'une part, et, d'autre part l'ordonnance plus libre, plus souple, dont la majesté n'exclut pas la grâce, de la mosaïque de Sainte-Pudentienne. Entre ces deux œuvres on constate toute la divergence qui sépare l'art syrien de l'école hellénistique. D'autres basiliques du Ve siècle étaient ornées de scènes du même genre[3].

II

L'importance prise ainsi par la figure du Christ dans l'art religieux ne pouvait laisser indifférents les théologiens. C'est au IVe et au Ve siècles, nous l'avons vu, que se produisent les luttes de doctrines d'où le dogme chrétien devait sortir fixé. Il était inévitable que l'art religieux, désormais au service de l'Église, traduisît

1. D'après Mrs. A. Strong. *Apotheosis and After Life*, Londres 1915, les représentations si fréquentes de « l'apothéose impériale » ont pu être une source d'inspiration.

2. Grisar. *Hist. de Rome*, I, p. 341. Les figures de saint Pierre et saint Paul qui accostent le Christ sont dues à des restaurations et c'est par un véritable anachronisme qu'une épée a été attribuée à saint Paul.

3. Saint Aquilin de Milan où les apôtres entouraient le Christ. A Rome l'église arienne de Sainte-Agathe élevée par Ricimer

dans une certaine mesure les résultats des controverses trinitaires et christologiques. Puisqu'il devait être un enseignement, on pensa qu'il fallait s'en servir pour affirmer la doctrine orthodoxe d'une manière éclatante et la propager parmi les fidèles. Pour comprendre la portée de ce programme il faut se rappeler la place énorme que les questions de pure théologie tenaient dans la vie des hommes de cette époque. Alors on parlait dogme comme en d'autres temps on parle politique ou réforme sociale. On connaît le tableau humoristique que saint Grégoire de Nysse nous trace de la fureur de discussion qui s'était emparée des habitants de Constantinople : les boutiquiers eux-mêmes, les changeurs, les boulangers négligeaient leur métier pour disserter sur la différence qu'il y a entre le Père et le Fils. Les allusions aux controverses religieuses que présentent les œuvres d'art de cette époque et que nous ne saisissons aujourd'hui qu'avec une certaine difficulté, étaient donc d'un intérêt actuel et d'une clarté absolue pour des esprits familiers avec les subtilités de la dialectique religieuse.

La question capitale, qui remplit tout le ve et le vi^e^ siècles, est celle de la nature du Christ et des rapports entre le Jésus de l'Évangile et le Verbe Éternel, deuxième personne de la Trinité. La solution nestorienne de ce problème (Jésus d'abord homme, puis absorbé par le Verbe) avait été repoussée en 431 au concile d'Éphèse. Par réaction, Eutychès et les monophysites nièrent l'humanité du Christ en soutenant que, même après son incarnation, il n'y avait en lui qu'une seule nature, la nature divine : la Passion n'était donc à leurs yeux qu'une apparence (docétisme). En 451 le concile de Chalcédoine, acceptant la lettre dogmatique du pape Léon, sauva la doctrine de l'Incarnation en proclamant que dans le Christ il y a une seule personne en deux natures, sans confusion et sans changement, mais sans division ni séparation. Cette solution devint la doctrine orthodoxe, mais la controverse se prolongea jusqu'au viie siècle et amena des schismes irréparables, surtout en Orient. L'affirmation des deux natures et de l'Incarnation du Christ devint ainsi la marque de l'orthodoxie : elle avait pour les hommes d'alors une importance si capitale qu'il n'est pas surprenant de la rencontrer dans les compositions religieuses.

C'est au début du vi^e^ siècle qu'apparaît l'opposition qui deviendra traditionnelle entre le Christ fait homme, représenté comme un enfant sur les genoux de sa mère, et le Verbe divin qui trône au ciel. A Saint-Apollinaire le Neuf, de Ravenne, la scène de l'Adoration des mages fait face au Christ de majesté environné de sa garde d'anges. Il en était de même à Baouit sur une fresque montrant la Madone tenant l'Enfant Jésus et entourée des apôtres, tandis que plus haut se trouvait le Christ de la vision d'Ézéchiel[1].

1. Baouit, chapelle XLII. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 242, fig. 1280.

C'est à la même tendance théologique qu'il faut attribuer la place que prennent dans l'iconographie religieuse les épisodes de la Passion et surtout l'apparition d'un motif complètement inconnu à l'art primitif, celui de la Crucifixion. Le travail d'analyse auquel se livrèrent les théologiens ne tarda pas à les convaincre que le dogme des souffrances réelles et de la mort du Christ fait homme formait en quelque sorte le réduit suprême de l'apologétique. Si le Christ n'a pas vraiment souffert pour expier le péché d'Adam, tout l'édifice de la religion s'écroule et c'est ce qui explique l'ardeur avec laquelle les orthodoxes poursuivaient le docétisme (doctrine de l'apparence) des monophysites. Les principes mêmes de l'art triomphal

Phot. L. Rochier.

Fig. 27 et 28. — Croix sculptées. Ravenne. Musée National, ve siècle. Crucifixion symbolique : l'agneau, la main bénissant entre le Soleil et la Lune.

étaient défavorables à la représentation réaliste des souffrances du Christ et le docétisme règne visiblement dans la Passion de Saint-Apollinaire le Neuf de Ravenne : dans les épisodes les plus douloureux, au jardin des Oliviers en face de Judas, au pied du prétoire de Pilate (fig. 41), sur le chemin du Calvaire, le Christ ne semble éprouver aucune souffrance, mais se dresse avec une majesté vraiment divine, comme s'il ne se souciait en vérité que d'accomplir les prophéties. Bien plus, la scène la plus pénible, la Crucifixion, a été volontairement supprimée et l'on passe directement de la montée au Calvaire à la visite des saintes femmes au Sépulcre. On s'explique donc les résistances qu'il fallut surmonter pour imposer aux hommes la vue du Christ sur la croix : visiblement ils ne l'ont acceptée qu'à contre-cœur et ils ont eu recours pour y échapper à tous les subterfuges. A la fin cependant la doctrine théologique a triomphé et le crucifix est devenu le symbole chrétien par excellence.

On a essayé à plusieurs reprises de concilier l'art triomphal avec le réalisme

douloureux de la scène du Calvaire et on a employé pour y arriver le symbolisme le plus subtil : la grappe prodigieuse de Chanaan portée au moyen d'un bâton sur les épaules des deux Israélites[1] et parfois surmontée du monogramme[2], l'agneau portant la croix, couché sur un autel le flanc ouvert ou même au centre de la croix comme au musée de Ravenne[3] et sur la croix du Vatican offerte au pape par Justin II[4]. Au revers des croix de Ravenne une main bénissante est

Fig. 29. — Coupe chrétienne gravée. Boulogne-sur-Mer. Cimetière du Vieil-Atre, ve siècle. En haut, le Sacrifice d'Abraham. En bas, symbole de la Crucifixion représentée par le chrismon entre les sigles du Soleil et de la Lune. Légende : VIVAS IN ETERNO.

accostée des deux sigles astronomiques du Soleil et de la Lune qui figurent dans beaucoup de Crucifixions (fig. 27-28)[5]. Sur une colonne de ciborium de Saint-Marc de Venise, la Crucifixion est développée dans toute son ampleur avec la Vierge et saint Jean au pied de la croix et les deux larrons crucifiés, mais l'agneau dans un

1. *Dict. Archéol. chrét.*, III, 170-171

2. Le Blant, *Mél. d'Archéol. et d'Hist.*, 1867, pl. IV.

3. L. Bréhier, *Étude sur la sculpture byzantine*, p. 67.

4. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 291, fig. 151. Cf. des lampes du ve siècle (de Lasteyrie, *Mém. Soc. Antiq. de France*, XXII, pl. V), une sculpture syrienne (de Vogüé, *Syrie centrale*, pl. XLVIII), une mosaïque africaine du vi^e siècle (Massigli, *Mél. d'Archéol. et d'Hist.*, 1912, pl. VI).

5. L. Bréhier, *Étude sur la sculpture byzantine*, pl. XX, 2. Sur les sigles, voir Bouché-Leclercq, *Astrologie grecque*, p. XIX. Un Christ en buste bénissant sur la croix se trouve sur un ivoire byzantin de Munich (xie s.) Schlumberger, *Epopée byzantine*, I, p. 149; III, p. 241

médaillon remplace le Christ[1]. Sur une coupe gravée trouvée à Boulogne, le monogramme du Christ, placé entre le Soleil et la Lune, est opposé au sacrifice d'Abraham, figure de la Crucifixion (fig. 29).

Enfin, par une conséquence logique des principes de l'art triomphal, on absorba la scène de la Crucifixion dans celle de la Résurrection. Puisque la croix était « l'arbre de vie » on ne voulut voir en elle que le symbole de la renaissance humaine dont la résurrection du Christ était le gage. Sur certains sarcophages gaulois ou romains la croix nue se dresse, surmontée d'une couronne de laurier, dans laquelle se détache le monogramme. Deux colombes, figure de la résurrection, sont perchées sur les bras ; aux pieds sont les soldats romains endormis. Parfois les apôtres placés dans les compartiments voisins élèvent les bras en signe d'acclamation[2], ou bien ce sont des scènes de la Passion qui entourent le sujet principal[3]. Certains auteurs ont vu dans ce motif une Crucifixion, d'autres en ont fait une Résurrection. A vrai dire, les deux scènes sont confondues dans une même composition qui exprime à merveille le sens triomphal que l'on voulait attacher au sacrifice du Calvaire.

Une autre série de monuments témoigne d'un effort encore assez timide pour représenter le Christ sur la croix : au point de vue chronologique ils ne sont pas antérieurs aux Crucifixions proprement dites ; ils servent plutôt à démontrer avec quelle réserve le nouveau motif était accepté. Dans l'abside de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne, une grande croix gemmée dans un cercle de pierres précieuses tient la place de Jésus dans la Transfiguration : or, à la croisée on a figuré le buste du Christ, presque imperceptible[4]. C'est un parti analogue qui a été adopté sur certaines des ampoules de Monza (fig. 30) et sur des bracelets à figurations iconographiques trouvés en Égypte[5]. Entre les deux larrons crucifiés on aperçoit la croix vide surmontée du buste du Christ dans un médaillon. Parfois le Soleil et la Lune et deux figures, agenouillées au pied de la croix, complètent la scène. Comme on sait par des récits, postérieurs il est vrai, de pèlerins, qu'un buste du Christ en mosaïque ornait le tympan de l'arcade d'où pendait la croix votive de Constantin à la basilique du Saint-Sépulcre, il est probable que les reliefs des ampoules rappellent l'effet ainsi produit. Sur quelques-uns de ces monuments et sur une croix d'orfèvrerie copte du Caire on est allé plus loin et c'est la figure de Jésus orant, mais vêtu de longues draperies, qui se détache sur

1. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 896, fig. 210.

2. Sarcoph. de Palerme et Manosque. *Dict. Arch. chrét.*, I, 3013, fig. 1044.

3. Sarcoph. romain. Garrucci, 350. 4. Voy. la liste de ces sarcophages dans Schönewolf. *Auferstehung Christi*, Leipzig, 1909, 51.

4. C. Ricci. *Ravenna*. Bergame, 1909, fig. 109.

5. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1738-1742, fig. 457-459. Jean Maspéro. Bracelets-amulettes d'époque byzantine. *Ann. du Serv. des Antiq. égypt.*, IX, 1911, p. 247.

la croix[1]. Une amulette orientale du Cabinet des Médailles reproduit le même type[2].

Les premiers monuments qui représentent la Crucifixion d'une manière bien nette sont des intailles destinées à orner des anneaux ; il n'est pas invraisemblable que les premiers crucifix aient apparu d'abord sur ces petits objets avant d'être exposés au grand jour des basiliques. Malheureusement il est assez difficile de fixer la chronologie de ces représentations, presque toutes d'un dessin très barbare[3] et dont quelques-unes sont d'origine gnostique, comme le prouvent les inscriptions dont elles sont couvertes[4]. Les apôtres figurés au pied de la croix et faisant le geste de l'acclamation semblent bien devoir rattacher ces monuments à l'art triomphal du IVe siècle : on remarquera que la disposition est la même, sauf la figure du Christ, que celles des sarcophages à Crucifixions symboliques.

Fig. 30. — Ampoules de Monza. Crucifixion, Saintes femmes au tombeau, Ascension. Millet, Hautes Études C832.

On date généralement du Ve siècle des reliefs d'ivoire provenant d'un coffret conservé au British Museum et sur lesquels, parmi les scènes de la vie de Jésus, se trouve une Crucifixion. Jésus est entièrement nu, sauf une petite ceinture autour des hanches : des traces de clous se voient seulement aux mains ; les yeux sont ouverts et l'attitude ne trahit aucune expression de douleur ; la figure est jeune et imberbe. Un personnage perce de sa lance le flanc du Sauveur. L'apôtre Jean et Marie sont au pied de la croix, qui est surmontée de l'inscription : REX IVD (æorum)[5]. Un des bas-reliefs de la porte en bois de Sainte-Sabine à Rome reproduit le même type avec cette différence que le Christ y porte une courte barbe. Les bras étendus et le corps droit, les pieds joints dissimulent la croix ; des traces de clous se voient aux mains ; les yeux sont ouverts. A droite et à gauche, plus petits, les deux larrons ont la même attitude. Les trois personnages

1. Gayet. *Art copte*, p. 316. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 3023, fig. 1056.
2. Schlumberger. *Byzantinische Zeitschrift*, II, 188.
3. Sardoine de Munich (Furtwaengler. *Antik. Gemm.*, I, pl. LXVII, 6). Cornaline de Kustendché. *Brit. Mus.*, Reil, p. 57, fig. 2.
4. *Bull. Soc. Antiq. de France*, 1866-1867, p. 111.
5. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, II, p. 313.

sont nus et le fond de la scène est forme par un mur[1]. Ces deux monuments constituent une tentative remarquable pour donner une représentation réaliste de la scène historique du Calvaire.

A ce type de crucifixion, qui conserve encore tous les caractères de l'art hellénistique, s'oppose la conception orientale, hostile à la reproduction du nu. Elle est représentée par le pallium du VIe siècle découvert à Akmin-Panopolis, sur lequel se déroule toute la vie du Christ. La croix se dresse sur une montagne. Jésus, la tête encadrée du nimbe, est vêtu d'une longue tunique et d'un pallium d'étoffe rayée ; ses pieds non cloués reposent sur une planchette. A droite et à gauche on aperçoit le soleil et la lune, dans lesquels on a vu parfois l'image des deux natures du Rédempteur et aussi le rappel des ténèbres qui couvrirent la terre au moment de la mort de Jésus[2]. De même sur un plat d'argent de style persan, découvert dans le gouvernement de Perm et couvert d'inscriptions syriaques qui permettent de le dater du VIe siècle, le Christ et les deux larrons sont vêtus de robes qui leur tombent jusqu'aux pieds. Au pied de la croix, des soldats accroupis tirent au sort la robe sans couture. A gauche, le centurion perce de sa lance le flanc du Seigneur ; à droite, un autre personnage lui présente l'éponge enduite de vinaigre[3]. La célèbre miniature de l'Évangile de Rabula, composé à Zagba (Mésopotamie) en 586, reproduit la même scène avec un développement pittoresque : des montagnes abruptes forment le fond du tableau. Ici le Christ seul porte le long « colobium » de pourpre ; les deux larrons ont seulement un voile autour des reins. Quatre clous fixent les pieds et les mains du Sauveur. Le nom du centurion, Longin, est emprunté au récit apocryphe des Actes de Pilate. Les trois soldats accroupis jouent aux dés, tandis qu'à droite trois saintes femmes, à gauche la Vierge et saint Jean, laissent éclater leur douleur[4]. Sur la coupe de Perm comme sur la miniature mésopotamienne la scène de la Résurrection est associée à celle de la Crucifixion. On peut rattacher à la même série plusieurs reliquaires en forme de croix ou « encolpia », sur lesquels le Christ porte le même long vêtement caractéristique de l'iconographie orientale[5].

On voit par ces exemples que le docétisme, dont l'art de cette époque est imprégné, n'a pas entièrement perdu ses droits. Le Christ est représenté vivant sur la croix et il en sera ainsi jusqu'au XIIIe siècle ; le corps du supplicié est revêtu de la robe royale de pourpre et ses pieds reposent presque toujours sur une planchette ou « suppedaneum ». La seconde série de ces monuments est franchement d'origine orientale, mais il est probable en outre que c'est en Palestine, aux lieux

1. Berthier. *La porte de Sainte-Sabine*, p. 23.
2. Forrer. *Gräber und Textilfunde*, pl. X, 1.
3. Reil, p. 65 et fig. 3.
4. Pératé. *Archéologie chrétienne*, p. 277. fig. 177
5. Enkolpion de Monza. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1744, fig. 462. Cf. *Id.*, I, 2993, fig. 1027

mêmes de la Passion, que l'on a eu l'idée de représenter la Crucifixion telle que la figurent les ampoules de Monza. Parmi les peintures décrites dans la Dittochaeon de Prudence (début du ve siècle) et qui se rapportent, nous l'avons vu, à des édifices palestiniens, se trouve le tableau du Christ en croix entre les deux larrons, le flanc percé d'une lance[1]. Il en était ainsi dans la basilique de Gaza, dont le rhéteur Choricius nous a laissé la description. La Crucifixion se trouvait aussi parmi les miniatures sur papyrus de la *Chronique alexandrine* du ve siècle[2]. Enfin la signification théologique de la scène fut en quelque sorte soulignée, après que s'introduisit l'usage de représenter la Vierge tenant l'Enfant au revers de certains crucifix. Une croix de bronze conservée à Sienne, le crucifix gravé du trésor épiscopal de Ravenne semblent être les premiers monuments où cet usage, si répandu plus tard, apparaît[3]. Le crucifix exprime ainsi dans toute son ampleur le dogme de l'Incarnation qui tient dans la naissance et dans la mort du Sauveur. C'est au moment où ce dogme était menacé par le docétisme monophysite que des théologiens ont conçu la scène de la Crucifixion ; en dépit de ses principes, l'art triomphal a dû l'accepter, en faisant, il est vrai, tous ses efforts pour en atténuer l'horreur.

III

Les autres personnages de l'iconographie religieuse ont subi, comme la figure du Christ, des transformations conformes aux principes de l'art triomphal.

Le Père et le Saint-Esprit ne sont jamais représentés dans les scènes de majesté que d'une manière symbolique : le Père, par la main sortant d'un nuage et souvent bénissante, l'Esprit, sous la forme d'une colombe, et l'on joint parfois à ces deux symboles celui de l'agneau. Une figure de la Trinité conforme à ce programme décorait la basilique élevée par saint Paulin à Nole[4]. En revanche, si les artistes ne se risquent pas encore à représenter l'Éternel dans sa gloire, ils n'ont pas les mêmes scrupules lorsqu'il s'agit d'illustrer la Genèse. Le Seigneur apparaît ainsi dans les scènes du Paradis terrestre, mais seulement d'une manière épisodique, comme le Christ dans l'art des trois premiers siècles, et c'est d'ailleurs la figure du Christ, presque toujours encadrée du nimbe crucifère, que l'on emprunte pour le représenter[5]. On peut voir dans cette confusion volontaire, qui se transmettra à

1. *Patrol. Lat.*, LX, 108.
2. Strzygowski. *Eine alexandrinische Weltchronik*, Vienne, 1905, p. 141.
3. Ravenne. Musée archiépiscopal.
4. Saint Paulin. *Epist.*, XXXII, *Pat. lat.*, LXI, 204.
5. Sarcophages. Garrucci, 319, 333, 366, 372, 402. Le Blant. *Sarcophage d'Arles*, pl. VI, reproduct. des miniatures de la Bible de Cotton (ve siècle) : Dieu plaçant les chérubins à l'entrée du Paradis. *Mém. Soc. Antiq. de France*, 1892, p. 168.

l'art des âges suivants, une intention théologique d'exprimer l'égalité complète du Père et du Fils.

La figure de la Vierge, déjà connue de l'art chrétien, devait aussi, à partir du v siècle, refléter les luttes dogmatiques dont elle fut l'objet. Après le concile d'Éphèse qui proclama solennellement Marie mère de Dieu (Theotokos), son culte prit un développement extraordinaire : des églises lui furent dédiées dans toute la chrétienté et la liturgie commença à lui réserver spécialement plusieurs fêtes, l'Annonciation, la Présentation, la Visitation, la Nativité, et au vi^e siècle la Dormition [1]. Pour la glorifier, les homélistes accumulèrent les épithètes les plus magnifiques. Sur les monuments chrétiens des premiers siècles, elle n'était désignée que sous le nom de « sainte Marie », comme à la catacombe d'Alexandrie. Elle est désormais « la mère de Dieu, la Vierge mère, la source de lumière, le vase incorruptible, le temple où Dieu s'est abrité » [2]. C'est au ve siècle que l'expression de « Notre-Dame » pour la désigner apparaît en Syrie [3] et une inscription crétoise exprime l'idée de sa royauté [4]. Il était inévitable que l'art religieux donnât satisfaction à ces tendances : au Christ dans sa gloire s'opposa le type de la Vierge de majesté.

Déjà, nous l'avons vu, avant le ive siècle la Vierge est assise sur un trône avec l'Enfant Jésus sur ses genoux dans la scène de l'Adoration des Mages. Les monuments du ive et du ve siècles reproduisirent à l'envi cette composition, dont l'ambon de Salonique [5] et le bas-relief de Damous el Karita (Carthage, musée Lavigerie) [6] fournissent les plus beaux exemples. L'innovation consista à isoler le groupe de la Mère et de l'Enfant en le présentant de face à la vénération des fidèles ; parfois des anges ou des saints formèrent comme une garde d'honneur aux deux côtés du trône. Un grand nombre de représentations de ce genre, carreaux de terre cuite, statuettes, bas-reliefs, ont été trouvés en Afrique [7]. Au cimetière de Commodilla à Rome, dans la basilique découverte en 1904, une fresque du début du vi^e siècle montre la Vierge vêtue d'une robe de pourpre, assise sur un trône impérial tout constellé de pierreries ; de ses deux mains elle tient l'Enfant Jésus assis de face sur ses genoux et portant le rouleau de la Loi ; deux saints lui présentent une donatrice [8]. L'idée qui se dégage de cette composition n'est pas la tendresse maternelle qui rend si gracieuse la Madone du cimetière de Priscilla. La majesté de la Mère et

1. Tixeront. *Histoire des dogmes*, III, Paris, 1912, p. 266.
2. Saint Cyrille. Sermon prononcé après le concile d'Éphèse. *Pat. Gr.*, LXXVII, 1032
3. Variot. *Évangiles apocryphes*, p. 43
4. *Byzant. Zeitschrift*, VII, 498.
5. Bayet. *Archives des Missions scientifiques*, ve siècle, III, 1876.
6. *Bollett. di Archeol. crist.*, 1884-1885, pl. II.
7. Delattre. Le culte de la Sainte Vierge en Afrique, *Dict. Archéol. chrét.*, II, 2299, fig. 2148-2149 ; 2302, fig. 2150.
8. *Nuovo Bollet. di Archeol. crist.*, 1904, pl. VI.

la gravité de l'Enfant indiquent qu'on a ici affaire à une conception théologique : ce qu'on a voulu figurer ainsi, c'est la Mère de Dieu, le temple du Verbe incarné, le trône de Dieu, ainsi que l'appellent les théologiens [1]. L'évolution s'achève lorsqu'au milieu du VIe siècle la Vierge de majesté apparaît à la conque même des absides, à l'endroit réservé jusque-là à la Transfiguration. Le premier exemple se trouve à la basilique de Parenzo en Istrie, bâtie par l'évêque Euphrasius (535-543) (fig. 31). La figure de la Vierge de majesté était alors assez répandue pour parvenir jusqu'en Arabie et orner le temple de la Kaaba à la Mecque, avant Mahomet [3].

Phot. Alinari.

Fig. 31. — Vierge de majesté entre deux anges, vénérée par les saints (à sa droite, saint Maur). Mosaïque absidale de la cathédrale de Parenzo (Istrie), VIe siècle.

Les mosaïques de la basilique de Sainte-Marie Majeure, dédiées, suivant l'inscription, par le pape Sixte III (432-440) « au peuple de Dieu » peu de temps après le concile d'Éphèse, sont malheureusement incomplètes. La dédicace en vers latins, qui se trouvait autrefois au-dessus de la porte d'entrée, semble prouver qu'une ordonnance, aujourd'hui disparue, montrait la théorie des martyrs portant les instruments de leur supplice et marchant vers le trône où siégeait la Mère de Dieu.

Ecce tui testes uteri tibi præmia portant
sub pedibusque iacet passio quæque sua [4]

1. Ps. Augustin, De Assumptione. *Pat. Lat.*, XL, 116. Venantius Fortunatus. *Pat. lat.*, LXXXVIII, 280.

2. Gayet. *L'art byzantin*, Parenzo, Paris, 1901.

3. Delattre, p. 140. Un spécimen copte du même sujet se trouve au musée du Caire. Une sculpture montre la Madone et l'Enfant de face sur le trône, gardés par deux anges tenant une croix. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 1572, fig. 1852.

4. « Voici que ceux qui rendant témoignage au fruit de tes entrailles, t'apportent leurs offrandes et, sous

Aujourd'hui l'arc triomphal, encore orné des scènes de l'enfance du Christ, montre l'intention visible d'honorer la Vierge qui y apparaît, non plus couverte du voile sévère qui la distingue d'habitude, mais dans le costume d'une princesse impériale, avec la tunique de soie à larges manches sur laquelle tranche une lourde étole brochée d'or, tandis que des perles merveilleuses ornent sa poitrine, ses oreilles et forment un diadème sur l'édifice savant de sa chevelure[1].

Dès cette époque d'ailleurs la figure de la Vierge revêt des aspects variés. L'art n'a pas encore renoncé à peindre simplement, en dehors de toute préoccupation dogmatique, sa tendresse maternelle. La tradition de la peinture du cimetière de Priscilla revit dans un curieux chapiteau de granit oriental conservé à Ravenne, sur une face duquel une Madone se penche avec sollicitude vers l'Enfant qui s'agite dans ses bras avec une grâce mutine. Le nimbe uni entoure la tête des deux personnages et l'Enfant est représenté entièrement nu, suivant la tradition hellénistique[2]. La Vierge tenant l'Enfant dans ses bras orne des étoffes égyptiennes[3] et des médailles de plomb[4]. Une variété copte de cette figure est la Vierge de la *Chronique alexandrine* qui, portant son enfant sur le bras gauche, lève la main droite en signe d'actions de grâce[5]. Enfin, à côté de la Vierge mère de Dieu, l'art triomphal connaît aussi la Vierge orante, seule[6] ou entourée des apôtres Pierre et Paul[7]. Ce n'est que plus tard qu'on verra se développer ce type auquel s'attachera une idée d'intercession. La Vierge est aussi parfois représentée trônant au milieu des saintes femmes dans la gloire du Paradis, par exemple sur le couvercle du sarcophage d'Adelfia à Syracuse[8] (Ve siècle), où ce tableau fait face à la Nativité. Ce monument est une manifestation du dogme de la virginité perpétuelle de Marie qui commençait à se répandre dans la littérature ecclésiastique[9].

Comme pour accentuer encore le caractère triomphal du nouvel art religieux, on eut l'idée au IVe siècle d'emprunter à l'ornementation païenne le type si gracieux de la Victoire qui, en changeant de sexe, devint l'ange dans l'art chrétien. Sur les peintures des catacombes les anges ressemblent aux autres hommes. A partir du IVe siècle, au contraire, ce sont des adolescents à la tête charmante encadrée du

les pieds de chacun, est l'instrument de sa passion. » De Rossi, *Inscriptions chrétiennes de Rome*, II, p. 71, 98, 139.

1. Grisar, *Histoire de Rome*, I, 310, 312, fig. 82-83.

2. L. Bréhier, *Études sur la sculpture byzantine*, pl. III, 3.

3. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*, p. 160-161

4. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 741 (bulles des évêques de Carthage).

5. Strzygowski, Pl. VII, 5 verso. Cf. p. 159 une stèle copte du musée du Caire.

6. Sceau d'un évêque africain. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 742, fig. 171.

7. Verres dorés. Garrucci, 178, 191. D'après Kondakov, Ikonog. Bogomateri I, la Vierge orante avait une signification spéciale pour l'ordre des Vierges et des Diaconesses dont elle était la patronne.

8. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 525, fig. 102.

9. Tixeront, *Histoire des dogmes*, II, Paris, 1909, p. 330. Le Blant, *Rev. Archéolog.*, 1877 (34), p. 333.

nimbe, vêtus de draperies souples empruntées à leur prototype et, comme la Victoire, portant attachées aux épaules de fines ailes couvertes de plumes soyeuses. Les anges sont d'ailleurs figurés dans toutes les attitudes réservées aux Victoires : de leurs deux bras élevés ils supportent les médaillons ornés de portraits[1], ou emportés dans un vol aérien ils soutiennent les « imagines clypeatæ » ou les cartouches qui couronnent les compositions[2] (fig. 32). Surtout ils participent aux scènes de majesté, debout au pied du trône du Christ et de la Vierge, comme les gardes de la cour impériale dont ils portent souvent les attributs. La diffusion au ve siècle de l'écrit du pseudo-Denys l'Aréopagite sur la « Hiérarchie céleste » n'a

Fig. 32. — Ange supportant une couronne triomphale timbrée d'une croix. Tapisserie copte, ve siècle Londres, Victoria and Albert Museum.

pas tardé à inspirer les compositions triomphales dont les mosaïques de Saint-Apollinaire le Neuf à Ravenne fournissent un exemple si remarquable. L'influence de cet ouvrage est visible en particulier sur la colonne du ciborium de Venise, où l'on voit des chérubins avec deux paires d'ailes, les pieds remplacés par des roues, autour du trône de l'Éternel[3].

Les figures des Évangélistes sont en relation avec celles des anges ; comme eux ils forment l'escorte naturelle du Christ. Dans les compositions apocalyptiques ils sont représentés sous les traits des quatre animaux des visions d'Ézéchiel ou de saint Jean, presque toujours pourvus d'ailes et tenant un livre : le bœuf de saint Luc, le lion de saint Marc, l'ange de saint Mathieu, l'aigle de saint Jean figurent

1. Voy. les exemples réunis, *Dict. d'Archéol. chrét.*, I, 2117, fig. 633.

2. Peintures et tapisseries coptes. Dalton, *Byzantine Art*, 288, fig. 176, 577, fig. 362. Sculpture copte. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 1569, fig. 1848.

3. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2103, fig. 622.

ainsi sur l'arc triomphal de Sainte-Marie Majeure aux côtés du trône vide de l'Apocalypse[1]. Dès cette époque aussi on trouve d'eux des portraits d'un caractère historique : à la basilique d'Aladja (Lycie) leurs médaillons en relief ornaient les pendentifs de la coupole. Un buste en marbre blanc d'un homme aux cheveux courts et bouclés, à la barbe épaisse, aux traits énergiques, tenant à la main un livre timbré d'une croix, se trouve au musée de Constantinople ; d'après Strzygowski il représenterait saint Marc et a dû orner aussi un pendentif[2].

La cour céleste est complétée par les prophètes de l'Ancien Testament, qui, vêtus des draperies helléniques, déroulent le volumen sur lequel se lit parfois un verset emprunté à leurs prophéties[3], par les apôtres qui entourent le Christ de majesté ou acclament sur les sarcophages la croix triomphale[4], par les saints et les martyrs qui s'avançaient vers la Vierge à Sainte-Marie Majeure, tenant à la main une couronne, tandis qu'à leurs pieds gisaient les instruments de leur supplice. Cette composition ressemblait déjà à la double procession triomphale qui se déroule sur les deux nefs de Saint-Apollinaire le Neuf (fig. 37) : d'un côté les vierges chrétiennes, vêtues en princesses impériales et suivant les mages à Bethléem, de l'autre la théorie des saints s'avançant vers le trône du Christ, portant des couronnes, suivant l'étiquette, sur leurs mains voilées par le pallium[5] (pl. I). L'art du IVe siècle connaît aussi les figures isolées de saints et rien ne témoigne mieux des progrès de leur culte que la multiplication de ces effigies assises parfois sur des trônes à la manière des Christs de majesté : telle la belle statue de saint Hippolyte au musée de Latran, telle la statue classique de l'apôtre qui orne la basilique Saint-Pierre et qui sont inspirées certainement d'œuvres antiques[6].

En outre le développement du culte des reliques eut pour conséquence la construction d'innombrables « martyria » « ou memoriæ », édifices d'un caractère funéraire, rotondes, octogones, plans cruciformes, dans lesquels étaient conservés les sarcophages ou les châsses qui contenaient les corps des saints. La rotonde de Saint-Georges de Salonique, d'abord monument païen, a conservé un décor remarquable consacré à l'iconographie des saints et qui est bien dans l'esprit de l'art triomphal. A la base de la coupole un bandeau de mosaïque sur fond d'or représente des figures de saints dans l'attitude des orants qui se détachent sur des

1. Grisar. *Histoire de Rome*, I, 383.

2. Strzygowski. *Byzant. Zeit.*, I, pl. III.

3. Baptistère des Orthodoxes à Ravenne, Ve siècle

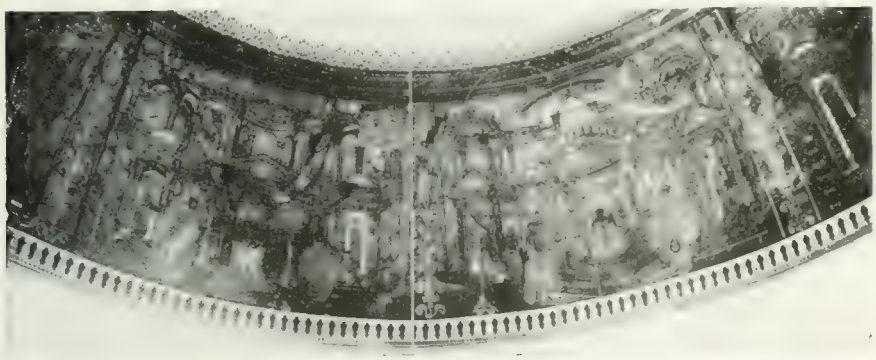
4. Le Blant. *Sarcoph. de Gaule, passim.*

5. Ricci. *Ravenna*, Bergame, 1909, pl. LV-LVI. Cf. la procession des saints de la fresque du cimetière Ad Catacumbas. *Dict. Archéol. chrét.*, II. 2499, fig. 2189.

6. Garruci, pl. CCCCXXX. Grisar. *Hist. de Rome*, I, p. 431. Le canon pascal d'Hippolyte calculé en 222 est gravé ainsi que la liste de ses œuvres sur la chaire dans laquelle il est assis. *Dict. Archéol. chrét.*, VI, 2421, fig. 5729. La statue ressemble à celle d'un philosophe. Elle a été découverte en 1551.

architectures à moitié réelles, coupes transversales de basiliques, ciborium couronné d'une coupole côtelée porté par des colonnes serties de pierreries, entre-colonnements fermés par des tentures : on retrouve dans ces constructions hardies qui rappellent le deuxième style de Pompéi des éléments réels empruntés à la structure et au mobilier des basiliques. Les saints représentés ainsi appartiennent au calendrier oriental et ont presque tous été martyrisés sous Dioclétien : il est probable que leurs reliques étaient conservées dans l'édifice même où ils sont représentés dans cette attitude triomphale (fig. 33).

Il en est toujours ainsi à cette époque : dans les scènes de martyres les plus



Cl. Hautes Études. Millet.

Fig. 33. — Saint-Georges de Salonique. Mosaïque de la coupole, ve siècle. Figure allégorique de l'Église, représentée par les édifices devant lesquels se détachent les saints dans l'attitude d'orants.

émouvantes règne le même docétisme que nous avons remarqué dans les épisodes de la Passion. Une description d'une peinture d'Amasée du Pont représentant le martyre de sainte Euphémie nous montre la vierge chrétienne rougissant devant les hommes, mais « se tenant sans crainte et ne montrant pas la moindre terreur dans le combat ». Les monuments confirment ce témoignage. Sur des colonnes sculptées du cimetière de Domitilla, saint Achilleus attaché à une croix tend sa tête au glaive du soldat, mais au-dessus de lui apparaît la couronne triomphale[1]. La même couronne tenue par la main divine se montre au-dessus du gril ardent sur lequel est couché saint Laurent, en face de l'empereur siégeant sur son tribunal[2]. Saint Ménas, le martyre populaire d'Alexandrie, dont le tombeau attirait au ve siècle les pèlerins du monde entier, est représenté sur les ampoules, vêtu en centurion romain, dans l'attitude de l'orant, tandis que les deux chameaux qui ont servi à transporter son corps sont agenouillés à ses pieds[3].

1. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 422, fig. 68.
2. Médaille de plomb. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2431, fig. 79.
3. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1723-1726, fig. 447-450.

IV

On peut dire que ce fut à la fin du IVe siècle que se fixèrent dans leurs traits essentiels les thèmes et les compositions qui régnèrent jusqu'au XIVe siècle. L'âge qui fut celui des grandes discussions dogmatiques, des conciles œcuméniques, de la littérature patristique, devait avoir dans l'histoire de l'art chrétien une importance décisive. C'est alors que se cristallisent en quelque sorte des formules qui peuvent être interprétées dans un esprit différent, mais dont les détails n'ont guère varié avant le mouvement franciscain qui entraîna l'art chrétien dans des voies nouvelles.

D'un côté l'art des sarcophages est dans une certaine mesure retardataire et reproduit toujours les symboles empruntés aux liturgies funéraires (fig. 34), mais en admettant aussi parfois des épisodes dont la signification est purement dogmatique ou historique comme l'entrée de Jésus à Jérusalem (fig. 40) ou le Christ enseignant au milieu des apôtres (fig. 34). Dans l'ornementation des basiliques d'autre part, en dehors des thèmes de majesté (Christ enseignant, visions apocalyptiques), réservés à l'abside et à l'arc triomphal, des cycles historiques plus ou moins complets apparaissent au IVe siècle. Si la plupart ont disparu ou sont mutilés, on peut encore se les figurer grâce aux descriptions de saint Paulin de Nole [1], de Prudence [2], de Choricius de Gaza [3], et grâce aussi à de petits monuments, plats de reliure, coffrets d'ivoire ou d'argent, portes en bois, colonnes historiées, sur lesquels ces cycles étaient reproduits. Le couvercle de la belle cassette d'ivoire (lipsanothèque) du musée de Brescia (IVe siècle) présente le récit de la Passion jusqu'à la comparution devant Pilate ; sur les autres faces se déroulent les miracles du Christ avec des sujets symboliques de l'Ancien Testament en bordure. Le coffret d'argent de Saint-Nazaire de Milan, déposé sous l'autel en 382, est orné sur son couvercle d'un Christ de majesté au milieu des apôtres ; sur les faces on voit successivement l'Adoration des bergers, le jugement de Salomon, les trois Hébreux dans la fournaise, Daniel confondant les calomniateurs de Suzanne. Sur la porte en bois de Sainte-Sabine à Rome (VIe siècle), dont les panneaux sont malheureusement incomplets, une série de scènes de l'Ancien Testament répondait à l'histoire évangélique qui se développe en treize tableaux (six pour la Passion, dont le Crucifiement), depuis l'histoire de Zacharie jusqu'à Jésus dans sa gloire après l'Ascen-

1. Basiliques élevées à Nole en 402 en l'honneur de saint Félix (v. p. 63).

2. Prudence (348-410) a laissé dans le poème du Dittochaeum la description des peintures d'une basilique.

3. Choricius de Gaza, contemporain de Justinien (527-565), a laissé une description de l'église Saint-Sergius de Gaza.

sion. Trois cycles complets se développent sur les fûts sculptés des deux colonnes du baldaquin de Saint-Marc de Venise qui proviennent d'une basilique élevée à Pola en Istrie au VIe siècle : l'histoire de Joachim et d'Anne, suivie de celles de l'enfance de la Vierge et de l'enfance du Christ, où l'on reconnaît une large inspiration des apocryphes, puis la vie publique et les miracles du Christ depuis les noces de Cana jusqu'à l'entrée à Jérusalem, enfin la Passion.

A plus forte raison des ensembles historiques formaient le sujet des miniatures

Fig. 34. — Sarcophages d'Arles, IVe siècle : 1, sarcophage dit de l'Orante ou de Moïse : résurrection de Lazare ; aveugle de naissance ; orante : miracle de Cana, source miraculeuse ; 2, couvercle du sarcophage d'Hydria Tertulla et de sa fille Axia ; 3, sarcophage à colonnes, le Christ et les Apôtres.

qui ornaient les Bibles, les évangéliaires et même des chroniques populaires, telle que la chronique alexandrine sur papyrus, du Ve siècle, dans laquelle l'histoire profane et l'histoire religieuse avaient reçu une illustration abondante. Des éditions historiées de la Bible existaient dès le IVe siècle ; les fragments de la Bible de Quedlimbourg découverts en 1898 constituent les plus anciennes miniatures chrétiennes qui soient connues. Au Ve siècle appartiennent la *Genèse de Vienne* et le *Rouleau de Josué* (Vatican) qui se rattachent aux origines de l'art byzantin ; ils offrent des séries complètes de miniatures anecdotiques. Il en était de même de la Bible de Cotton (British Museum) brûlée en 1731 et qui était ornée de 250 miniatures, dont les dessins de Peiresc nous ont conservé les sujets.

On ne peut douter que, sous l'influence des grands docteurs de l'Église, comme saint Jean Chrysostome en particulier, l'illustration détaillée du texte évangélique n'ait été arrêtée à cette époque. Les monuments primitifs ont disparu, mais, comme l'a montré M. G. Millet[1], nous pouvons nous en faire une idée par certains manuscrits postérieurs qui les reproduisent plus ou moins altérés, comme le montrent leurs rapports avec les monuments conservés ou les témoignages littéraires du ve siècle. De ces cycles d'Évangéliaires composés postérieurement, mais d'après des sources anciennes, il résulte que dès le ve siècle s'opposent très nettement les deux traditions autour desquelles va graviter tout l'art religieux du moyen âge : d'une part la tradition hellénistique de l'art chrétien primitif qui a gardé un accent d'idéalisme, le goût des attitudes nobles, des gestes mesurés, de la composition simple et bien équilibrée ; d'autre part la tradition syrienne qui cherche au contraire à exprimer la réalité historique dans ses détails les plus saisissants, les plus douloureux, les plus vulgaires et substitue à la liberté et à l'équilibre de la composition classique une symétrie monotone et quelque peu enfantine.

M. G. Millet a appelé rédaction d'Alexandrie la première de ces interprétations figurées dans l'Évangile : on peut s'en faire une idée par les miniatures de deux manuscrits provenant de Constantinople, le Grégoire de Nazianze de Paris[2] qui est du IXe siècle et un évangéliaire de Florence du XIe siècle[3]. La rédaction d'Antioche, au contraire, qui correspond à la description des peintures de l'église de Gaza par le rhéteur Choricius, est représentée par un groupe de manuscrits dont le plus important est un évangéliaire de Paris[4].

Veut-on un exemple concret? Dès le ve siècle dans la scène de la Nativité, Marie, au lieu d'être assise auprès de la crèche, est étendue sur un lit et il faut voir dans cette innovation l'écho des controverses christologiques, le désir d'appuyer sur la réalité de l'Incarnation. Mais deux nuances de pensée, deux doctrines peut-être ont donné lieu à deux attitudes différentes : ou bien, couchée sur le dos, Marie regarde droit devant elle avec la fermeté de la Vierge qui a enfanté sans souffrance, ou bien inclinée sur le côté, elle détourne la tête avec lassitude : elle a enfanté dans la douleur. Et c'est une œuvre regardée comme d'origine syrienne, sur la chaire d'ivoire de Maximien à Ravenne, que cette seconde interprétation apparaît pour se transmettre au cours du moyen âge aux peintres des grottes de Cappadoce.

Des cycles de l'Ancien Testament qui ornaient les basiliques, un seul s'est conservé en partie à Sainte-Marie Majeure, où il subsiste encore quelques-uns des

1. G. Millet, Iconographie de l'Évangile, p. 14.
2. Paris, Bibliothèque Nationale, mss. grec 510.
3. Laurentianus VI, 23.
4. Paris, Bibliothèque Nationale, mss. gr. 74, XIIe siècle.

63 tableaux de mosaïque qui ornaient les murs de la nef[1]. A gauche est racontée d'une manière anecdotique l'histoire des patriarches, Abraham, Isaac, Jacob, à droite celle de Moïse et de Josué et l'établissement des Hébreux dans la Terre Promise. Le choix de ces sujets a évidemment une valeur symbolique et l'histoire du peuple juif est une figure de celle du peuple chrétien. Rien ne montre mieux que ces tableaux pittoresques et d'une composition encore toute classique la transformation profonde qui s'est accomplie dans l'art chrétien. Il a perdu le caractère abstrait, un peu schématique, des peintures des catacombes. Même dans l'art funéraire la tradition du symbolisme se concilie très bien avec la recherche du pittoresque historique. C'est ainsi que le sujet du passage de la mer Rouge, qui a inspiré une des plus belles mosaïques de Sainte-Marie Majeure, est représenté aussi sur des sarcophages par des compositions qui ne manquent pas d'une certaine

Fig. 35. — Le Passage de la Mer Rouge, sarcophage d'Arles (IV siècle).

grandeur. La mosaïque romaine montre à droite la porte immense d'une ville que surmontent les toits à pignons des maisons. Une multitude de cavaliers, armés de lances et de boucliers, se presse à la sortie de la ville, mais les premiers rangs sont engloutis par les flots, tandis qu'à gauche on aperçoit la multitude des Israélites conduits par Moïse. De même sur des sarcophages les Hébreux, dont quelques-uns portent des enfants sur leurs épaules, sont représentés à droite : Moïse ferme la marche et étend sa baguette sur la mer où viennent se précipiter les chars et les cavaliers[2] (fig. 35).

Dès cette époque, nous l'avons vu déjà, on se plaisait à opposer aux scènes de l'Évangile les événements de l'Ancien Testament, qui en sont la figure. Dans une basilique décrite par Rusticus Helpidius (mort en 533), médecin du roi wisigoth Théodoric II, on voyait la Tentation d'Ève en face de l'Annonciation : à Adam et

1. L'ensemble de la décoration date du pape Sixte III (432-440) ; on fait quelquefois remonter les mosaïques de la nef au pape Libère (352-366), mais les différences de style qu'elles présentent avec celles de l'arc triomphal, peuvent provenir de ce que celles-ci ont été retouchées.

2. Sarcophages d'Arles (Le Blant, pl. 31-32) et du musée de Spalato. On a vu dans la répétition fréquente de ce sujet une allusion à la victoire de Constantin au Pont Milvius (312) et à l'engloutissement dans le Tibre de Maxence et de son armée. Le sujet est d'ailleurs représenté sur l'arc de triomphe de Constantin. (Maurice. *Séances Ac. Insc.*, 1919.)

Ève chassés du Paradis correspondait le Bon Larron reçu au ciel : la tour de Babel était opposée au don des langues reçu par les Apôtres, Joseph vendu par ses frères à la trahison de Judas[1]. Cette concordance des deux Testaments deviendra une tradition qui se transmettra dans l'art chrétien jusqu'aux temps modernes.

Parmi les thèmes de l'Ancien Testament qui apparaissent au IVe siècle, celui du prophète Élie enlevé au ciel a un caractère à la fois funéraire et triomphal. Dans la lunette d'un arcosolium du cimetière de Domitilla de la deuxième moitié du IVe siècle, Élie, debout sur un quadrige, jette son manteau à Élisée et dans ce geste saint Jean Chrysostome voyait la préfiguration des pouvoirs accordés par le Christ à ses apôtres[2]. Sur les portes de Sainte-Sabine d'autre part, le thème de l'enlèvement d'Élie est opposé à l'Ascension : un ange planant au ciel semble attirer à lui le prophète monté sur son quadrige qui fait songer au char du Soleil de l'arc de triomphe de Constantin (fig. 36). L'inspiration de modèles helléniques est accusée dans cette composition qui s'est transmise à l'art chrétien du moyen âge[3].

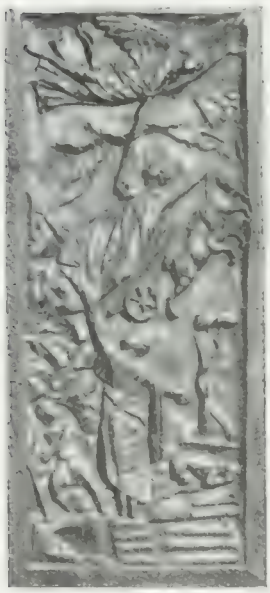


Fig. 36. — Enlèvement d'Élie au ciel. Panneau de la porte de Sainte Sabine. Ve siècle.

La même recherche du pittoresque et du réalisme historique se remarque dans l'interprétation des Évangiles, et il s'y mêle parfois des détails naïfs et savoureux empruntés aux apocryphes.

C'est le Protévangile de Jacques par exemple qui a donné aux artistes l'idée de représenter Marie dans la scène de l'Annonciation occupée à filer la pourpre qui doit servir à tisser le voile du Temple. Sur la mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie Majeure, deux édifices occupent les extrémités du tableau. A droite, est le Temple, construction à fronton, au portail ouvert entre deux colonnes, auxquelles sont suspendues les deux courtines qui laissent apercevoir la lampe du sanctuaire. Au milieu d'un cortège d'anges Marie est assise, en vêtements somptueux, la corbeille de laine à ses pieds, le métier sur les genoux, tandis qu'au-dessus de sa tête apparaît l'ange Gabriel planant dans les airs[4].

C'est aussi aux apocryphes que l'on doit l'introduction dans l'art de tous les

1. Ed. Brandes. *Corp. Script. Eccles*, Vienne.

2. Saint Jean Chrysostome. *Homilia II ad populum Antiochensem*.

3. Diehl. *Justinien et la Civilisation byzantine*, p. 616-617. *Dict. Archéol. chrét.*, IV, 2670

4. *Dict. Archéol. chrét.*, I. 2108, fig. 625. Cf. Étoffe du Sancta Sanctorum du Latran, Dalton, 590, fig. 378. Sarcophage de Ravenne. Grisar *Hist. de Rome*, II. 275. L'épisode de l'Annonciation faite à Marie pendant qu'elle puisait de l'eau à la fontaine, d'après le même apocryphe, se trouve sur un ivoire romain. *Dict. Archéol. chrét.*, I. 2559, fig. 883

épisodes, inconnus aux livres canoniques, relatifs aux parents de la Vierge, Anne et Joachim, à la Nativité de Marie et à son enfance dans le Temple. Un des fûts historiés de Venise présente le cycle complet de ces scènes en suivant pas à pas le texte du Protévangile de Jacques. On y voit successivement Joachim chassé du Temple à cause de sa stérilité, la douleur d'Anne dans son jardin à la vue du nid de passereau, l'apparition de l'ange, la rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte Dorée, la Nativité de Marie, les actions de grâces et le festin de Joachim, la Présentation de Marie au Temple, le bâton fleuri de Joseph et les fiançailles de la Vierge[1]. Une dalle gravée de Saint-Maximin (Var) nous prouve la pénétration de cette iconographie jusqu'en Occident : elle montre une orante, vêtue de la tunique à larges manches avec de longs cheveux pendant sur la poitrine. L'inscription

Phot. Alinari.

Fig. 37 — L'Adoration des Mages. Ravenne. Nef de Saint-Apollinaire Nuovo. Mosaïque du VIe siècle.

indique qu'il s'agit de la « Vierge Marie au service [du Seigneur] dans le Temple de Jérusalem »[2].

La même influence apparaît dans le cycle de l'enfance du Christ qui prend au Ve siècle la forme traditionnelle, longtemps respectée. La Visitation de la Vierge à sainte Élisabeth, telle qu'elle est rapportée par saint Luc (I, 39-42), se joint sur plusieurs monuments à l'épisode de l'Annonciation[3]. En revanche, les apocryphes ont fourni quelques détails, restés classiques, de la Nativité. Un sarcophage romain du IVe siècle représente la crèche de Bethléem comme un hangar ouvert surmonté d'un toit de tuile : l'Enfant emmailloté est couché sur un berceau d'osier assez élevé ; par derrière apparaissent le bœuf et l'âne qui l'adorent suivant la parole d'Isaïe[4] ; ils feront désormais partie intégrante de la représenta-

1. Venturi. *Storia dell'arte italiana*, I, p. 232-258.

2. Le Blant *Sarcoph. Gaule*, pl LVII, 1 « Maria Virgo minester de tempulo Gerosale. »

3. Sarcophage de Ravenne, Dalton. *Byzantine art*, 139, fig. 79.

4. Raymond Louis. La Nativité. Paris, 1912, pl. III. Fresque de la catacombe de saint Sébastien, IVe siècle (*Bollet. di Archeol. crist.*, 1777, pl. II). Jaspe du Cabinet des Médailles (Babelon. *Guide illustré*. fig. 132). Inscription romaine datée de 343 (*Dict. Archéol. chrét.*, I, 2049, fig. 589). Sarcophage de saint Ambroise de Milan (*id.*, fig. 591). Ampoules de Monza (Garrucci, 433, 7-8).

tion de la Nativité. De même l'épisode des accoucheuses de la Vierge, contre lequel saint Jérôme élevait des protestations [1], et le bain donné à l'Enfant Jésus par la sage-femme Salomé, figurent sur plusieurs peintures des catacombes aux Ve et VIe siècles [2].

Très souvent l'épisode de l'Adoration des Mages est relié à la scène de la crèche [3], mais il en est aussi isolé et il a alors le caractère d'une composition triomphale. Par exemple, sur le sarcophage romain que nous avons cité, les deux scènes sont séparées par un palmier : à droite l'Enfant dans la crèche, à gauche la Vierge de majesté assise sur un fauteuil à haut dossier et présentant l'Enfant à l'adoration des trois personnages (le nombre est désormais fixé) qui s'avancent vêtus de la tunique courte et des chausses collantes, coiffés du bonnet phrygien, portant à pleines mains leurs présents. Il en est de même sur l'ambon de Salonique [4] et sur la mosaïque de Saint-Apollinaire le Neuf de Ravenne, où le caractère cérémoniel emprunté à la cour impériale est marqué par la garde des quatre anges qui environnent le trône de la Vierge et par le geste, conforme à l'étiquette, avec lequel les mages, le corps profondément incliné, les mains voilées sous un pan de leur manteau, présentent de riches bassins d'orfèvrerie (fig. 37). En comparant la disposition du bas-relief romain à celle de la mosaïque du VIe siècle, on voit la transformation qui s'est accomplie en un siècle dans l'art chrétien. Sur les ampoules de Monza, le trône de la Vierge occupe le centre de la scène : à sa droite s'avancent les trois mages, le premier agenouillé ; à gauche se trouve l'adoration des bergers [5]. Enfin tous les épisodes du récit de saint Mathieu relatifs au voyage des trois rois sont parfois interprétés : sur une mosaïque de Sainte-Marie Majeure, nous voyons les mages devant Hérode et un sarcophage d'Arles les montre cheminant sous la conduite de l'étoile

Les mosaïques de l'arc triomphal de Sainte-Marie Majeure présentent le premier cycle complet des scènes de l'enfance du Christ ; l'inspiration des apocryphes s'y mêle à celle des évangiles canoniques et l'on y sent un effort pour donner aux scènes un caractère pittoresque et historique. L'Adoration des Mages y est figurée d'une manière inusitée : l'Enfant Jésus nimbé est assis sur les coussins d'un trône à large estrade : quatre anges au milieu desquels apparaît l'étoile lui forment comme une garde d'honneur : la Vierge est assise plus bas au pied du trône et deux mages seulement en costume persan s'avancent en portant leurs présents [6]. La Présentation au Temple se déroule sous les arcades en plein

1. Contra Helvidium. X. *Pat. lat.*, XXIII, 202.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2564-2566, fig. 835-837.
3. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2057, fig. 597.
4. Bayet. *Archives des Missions scientifiques*, 4e série, III, 1876, pl. I-IV.
5. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1741-1743, fig. 460-461.
6. Grisar. *Histoire de Rome et des papes*, I, p. 310.

cintre d'un portique, à l'extrémité duquel on aperçoit l'édifice à fronton, avec sa porte ornée de courtines et la cour où viennent s'ébattre les colombes. La Vierge, escortée de deux anges, précédée de saint Joseph, porte sur ses bras l'Enfant que viennent recevoir la prophétesse Anne et le vieillard Siméon, les mains voilées sous son manteau, tandis qu'un groupe nombreux de prêtres à longue barbe regardent la scène[1]. Plus loin est un épisode apocryphe de la fuite en Égypte raconté

Fig. 38. — Baptême du Christ. Rome, fresque du baptistère du cimetière de Pontien, VIe siècle. D'après Wilpert, *Pitture delle catacombe*, pl. 259. A gauche un cerf se désaltérant, ps. XLI, 2

par le pseudo-Mathieu : à la porte d'une ville, le roi Aphrodisias, vêtu d'une tunique d'or et d'une chlamyde de pourpre, s'avance, les mains jointes, à la tête de son peuple et vient adorer l'Enfant Jésus qu'escortent la Vierge, saint Joseph et trois anges[2]. Jésus enseignant dans le Temple au milieu des docteurs, et siégeant sur une estrade élevée, est aussi représenté sur la couverture d'ivoire de l'Évangéliaire de Milan (VIe siècle)[3]. Le Massacre des Innocents et la fuite en Égypte, avec la Vierge montée sur l'âne, figurent sur les fresques coptes du VIe siècle[4].

1. *Dict. Archéol. chrét.*, III, 207, fig. 2466 et planche.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2571, fig. 845.
3. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2573, fig. 846.
4. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2546, fig. 791, 2058, fig. 599.

Le Baptême du Christ termine le cycle de l'Enfance. Sur les sarcophages il a toujours la valeur d'un symbole liturgique et la composition garde le caractère abstrait de l'art des premiers siècles. Le Christ a toujours la taille d'un enfant : le Jourdain est figuré par une cascade et la scène ne comprend d'autres éléments que saint Jean-Baptiste, vêtu de l'exomis, Jésus debout devant lui, la colombe et parfois la figure d'un prophète [1]. Mais à partir du IVe siècle ce sujet a été adopté naturellement pour orner les baptistères et il apparaît profondément transformé dans le sens pittoresque et triomphal. Une peinture de la catacombe de Ponzianus (IVe siècle) (fig. 38), dans une salle qui servait de baptistère, montre le Christ avec la taille d'un homme, vu de face et dans l'eau jusqu'aux reins, le nimbe uni autour de la tête : à gauche, Jean nimbé, la houlette en main, se penche vers Jésus, tandis qu'apparaît la colombe, et à droite un ange, les mains dissimulées sous un voile, suivant le rite liturgique emprunté à l'étiquette impériale, assiste à la scène comme le ferait un diacre [2]. Deux anges avec la même attitude se montrent sur le fût sculpté du musée impérial ottoman [3] (fig. 39), sur lequel saint Jean-Baptiste, drapé dans un ample pallium, dépasse de sa taille le Christ, nu au milieu des eaux. Au baptistère des Orthodoxes à Ravenne, le Baptême placé dans un médaillon au sommet de la coupole forme le motif central d'une composition triomphale dont les zones concentriques présentent la procession des Apôtres et des trônes apocalyptiques, alternant avec des sanctuaires de basiliques, où un autel est surmonté du livre ouvert. La composition du Ve siècle a été restaurée : ici un nouveau personnage, le Jourdain, sous les traits classiques du Fleuve antique, avec la longue barbe et la couronne de roseaux, est substitué aux anges [4]. Au contraire au Baptistère des Ariens, le Jourdain, faisant face au Baptiste, regarde la scène en manifestant sa stupeur [5].

La vie publique de Jésus est toujours représentée sur les sarcophages par des fragments épisodiques qui se rattachent aux liturgies funéraires : même dans ces tableaux symboliques on constate les progrès de la décoration pittoresque et un effort pour restituer le cadre historique. C'est ainsi que sur le sarcophage du Latran où l'on voit l'Hémorroïsse aux pieds du Sauveur, le fond de la scène est formé par la perspective des édifices de Panéas (Césarée) où d'après Eusèbe s'élevait la fameuse statue du Christ qui serait reproduite sur ce sarcophage [6]. En outre, la vie publique du Christ inspire des séries complètes de compo-

1. Strzygowski. *Taufe Christi*. Munich, 1885, pl. I, 6-9, p. 7.

2. Ce voile n'est pas destiné, comme on le croyait, à essuyer Jésus sortant de l'eau, car en certains cas c'est sous leur propre vêtement que les anges dissimulent leurs mains (Jerphanion, Épiphanie et Théophanie, *Études* ... (janvier 1925).

3. Strzygowski. *Byzant. Zeit.*, I.

4. Ricci. *Ravenna*, pl. XLIV.

5. Ricci. *Ravenna*, pl. LII. Cf. psaume 113, 5

6. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 593, fig. 1449

sitions qui suivent l'ordre chronologique du texte de l'Évangile, depuis les noces de Cana jusqu'à l'entrée à Jérusalem. Parfois même, comme à Saint-Apollinaire de Ravenne, les paraboles (le denier de la veuve, le Pharisien et le Samaritain, la séparation des brebis) reçoivent une interprétation fidèle. Des cycles de ce genre figurent sur des monuments de tout genre[1].

La place nouvelle que les thèmes de la Passion tiennent dans l'art religieux s'explique en grande partie par le développement extraordinaire que prit à Jérusalem dès le IVe siècle la commémoration des souffrances du Christ sur les lieux mêmes qui en avaient été le théâtre. Les foules de pèlerins venus du monde entier assistaient à un office quotidien dans la rotonde du Saint-Sépulcre (Anastasis) et à une procession qui se déroulait devant le Calvaire. Chaque dimanche, un office, accompagné de prédications, était célébré dans la grande basilique (Martyrium), mais surtout les fêtes de la Semaine Sainte, celle de la Résurrection, celle du 14 septembre où l'on accomplissait le rite de « l'Exaltation de la Croix », avaient un caractère particulièrement solennel[2]. On s'explique que les innombrables pèlerins venus à Jérusalem aient eu à leur retour dans leur pays la préoccupation de faire reproduire les épisodes qu'ils avaient vu commémorer.

Fig. 39. — Baptême du Christ. Fragment de fût de marbre historié. Constantinople, Musée.

Des cycles de la Passion se développent donc dès le Ve siècle sur les murailles des basiliques, sur des sarcophages, sur le mobilier liturgique, sur des évangéliaires. Bien qu'à cette époque la tradition de l'art hellénique soit toujours prédominante, les tendances propres à l'art syrien commencent à se manifester sur les monuments.

L'épisode des Rameaux, par exemple, garde encore la simplicité d'une composition hellénique : sur les sarcophages (fig. 40) les seuls personnages sont Jésus

1. Lipsanothèque de Brescia, colonne du ciborium de Venise, coffret de Saint-Nazaire de Milan.
2. P. P. Vincent et Abel. *Jérusalem nouvelle*, p. 194-206

monte à califourchon sur l'ânesse et deux adolescents dont l'un est grimpé sur un arbre tandis que l'autre étend son manteau sur le sol[1]. C'est au VIe siècle seulement que de nouveaux personnages apparaissent sur des manuscrits d'origine syrienne et que le Christ est montré assis sur l'ânesse.

La Cène a perdu le caractère abstrait qu'elle avait sur les peintures des Catacombes, mais elle est encore représentée rarement. A Saint-Apollinaire le Neuf de Ravenne le Christ et les apôtres sont couchés à la mode antique sur des lits autour d'une table en sigma. Jésus à gauche à la place d'honneur, semble bénir le plat contenant des poissons. D'après une autre interprétation[2] il désignerait Judas couché à l'extrémité droite et qu'une partie des apôtres regarde avec insistance : l'attitude du personnage peut en effet indiquer le traître, mais on voit avec quelle retenue le thème est esquissé. Ce qui est nouveau c'est le caractère pittoresque du cadre emprunté à la réalité quotidienne. La table en sigma, usitée à cette époque surtout aux festins solennels, s'est perpétuée dans l'art byzantin, mais, sur la colonne de Venise les convives sont assis autour au lieu d'être couchés sur des lits[3].

Fig. 40. — L'Entrée du Christ à Jérusalem. Petit côté d'un sarcophage de marbre. Clermont-Ferrand, chapelle des Carmes Déchaux. IVe siècle.

C'est dans le même esprit de modération et de simplicité que sont traités les sujets du Lavement des pieds (sur les sarcophages, Jésus, un linge attaché aux épaules, est debout devant saint Pierre qui se défend)[4], et de la Trahison de Judas[5]. Mais, tandis que sur les sarcophages Judas arrive en présence de Jésus, seul ou suivi d'un apôtre, la composition de Ravenne est à la fois plus développée et plus réaliste : à gauche on aperçoit le groupe des soldats et des Juifs derrière un centurion l'épée nue ; au milieu, Judas s'avance à grands pas et approche sa face de celle de Jésus qui semble indifférent à l'outrage ; à droite saint

1. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2063, fig. 604-605 ; II, 749, fig. 1487.
2. Millet. *Iconographie de l'Évangile*, p. 286. Le geste de bénédiction semble bien net.
3. Venturi. *Arte ital.* I, p. 261, fig. 248.
4. Garrucci 335. Le Blant *Sarcoph. d'Arles*, pl. IX, *de Gaule*, pl. XXVIII, 2
5. Le Blant. *Sarcoph. de Gaule*, pl. LIV, 3.

Pierre tire son épée du fourreau et des apôtres aux draperies blanches assistent à la scène.

A Ravenne, Jésus, qui garde toujours la même attitude impassible, est conduit par les Juifs, puis comparaît devant le sanhédrin : les trois juges assis sur le même banc portent une tunique et un manteau attaché sur la poitrine par une fibule en forme de rosace, deux tableaux montrent Jésus prédisant à saint Pierre son reniement à côté d'un pilier sur lequel est perché un coq, puis, devant une maison à la

Fig. 41. — Le Christ devant Pilate. Mosaïque de Saint-Apollinaire le Neuf de Ravenne, VIe siècle.

porte fermée d'une tenture, une femme désignant l'apôtre qui se défend avec des gestes significatifs d'avoir été compagnon de Jésus. Le premier épisode figure aux catacombes, sur des sarcophages, sur la porte Sainte-Sabine ; le second, plus rare, se voit sur la lipsanothèque de Brescia[1].

Dans les épisodes de la Voie Douloureuse c'est tout l'esprit de l'art triomphal qui domine et tous les détails pénibles sont écartés ou voilés. Pilate assis sur une haute estrade est toujours représenté au moment où il se lave les mains : sur le beau sarcophage du Latran de la « Traditio Legis » Jésus se dresse devant lui avec une majesté souveraine[2] et il a la même attitude sur la mosaïque de Ravenne où

1. Millet. *Iconographie de l'Évangile*, p. 345.
2. Grisar. *Histoire de Rome*, I, 233. Cf. le sarcophage de Junius Bassus, préfet de Rome en 359

Pilate assis sur un trône à haut dossier porte le costume d'un magistrat romain du ve siècle : derrière lui sont les personnages de sa suite, tandis qu'autour de Jésus se presse la foule des Juifs (fig. 11). Sur certains sarcophages Pilate est assisté d'un assesseur, conformément aux habitudes judiciaires des Romains[1]. Un tableau sculpté sur la colonne du ciborium de Venise présente un détail curieux emprunté à l'évangile apocryphe de Nicodème : au moment où Jésus sort du prétoire pour être flagellé, un appariteur, saisi de respect, étend son manteau sous les pas du Seigneur[2]. L'inspiration est la même que celle d'un sarcophage du Latran où, au lieu de la couronne d'épines, c'est une couronne de laurier qu'un soldat tient au-dessus de la tête du Christ[3].

Sur le même sarcophage la couronne de laurier surmonte aussi la croix que porte Simon le Cyrénéen sur le chemin du Calvaire, et sur la croix centrale de la Crucifixion elle encadre le monogramme, qui tient la place du Christ. De même, conformément au texte des évangiles synoptiques, c'est Simon qui porte la croix sur la plupart des sarcophages et la mosaïque de Ravenne, où Jésus s'avance à côté de Simon, les bras à peine tenus par un soldat et suivi d'une foule de Juifs[4]. Sur un ivoire du British Museum, au contraire, apparaît la version de saint Jean qui sera préférée dans la suite : c'est Jésus lui-même qui porte sa croix[5].

La Crucifixion, nous l'avons vu, n'est guère représentée, sauf en Syrie, à l'intérieur des basiliques[6] et elle apparaît seulement sur les objets de mobilier ou les miniatures. A Ravenne le tableau qui succède au « Chemin du Calvaire » est la Résurrection.

Ce thème, inconnu à l'art des catacombes et représenté sur les sarcophages d'une manière symbolique[7], s'est fixé au ve siècle, mais plusieurs variantes montrent des hésitations à l'origine. Il semble qu'on ait voulu d'abord figurer le Christ sorti du tombeau et accueilli au ciel. Sur le bel ivoire de Munich les gardes endormis sont appuyés au monument funéraire carré surmonté d'une lanterne à jour qui représente le Saint Sépulcre ; des colombes symboliques sont perchées sur un olivier ; un ange assis au pied du monument annonce la nouvelle aux trois saintes femmes qui s'avancent en manifestant leur étonnement ; en haut le Christ est montré sur les nuées escaladant le ciel, saisi par la main divine qui sort d'un arc-en-ciel tandis que deux de ses disciples épouvantés se prosternent. En réalité, on a lié ici les deux thèmes de la Visite des Saintes Femmes au tombeau et de

1. *Dict. Arch. chrét.*, I, 2982, fig. 1021.
2. *Dict. Arch. chrét.*, I, 2574, fig. 847.
3. Garrucci 350, 4. (Voir plus haut, p. 78)
4. Ricci, *Ravenna*, pl. 79.
5. *Dict. Arch. chrét.*, III, 3067, fig. 3375.
6. Voir plus haut, p. 78
7. Voir plus haut, p. 80.

l'Ascension. Tous les détails de cette belle composition trahissent l'inspiration des œuvres païennes et helléniques : l'Ascension du Christ rappelle certaines apothéoses impériales figurées sur des monuments [1].

Un type différent de Résurrection s'est formé à Jérusalem et c'est celui qui a prévalu dans l'art chrétien jusqu'au XIIe siècle. Sur plusieurs ampoules de Monza la scène est transportée à l'intérieur de l'édifice de Constantin : elle est placée sous la coupole de l'Anastasis. D'après les récits des pèlerins, on avait élevé au-dessus du Saint Sépulcre un ciborium soutenu par des colonnes entre lesquelles des clôtures grillées protégeaient la précieuse relique [2] ; c'est cette ordonnance que montrent les ampoules (fig. 30) : un ange assis à droite annonce la résurrection à deux saintes femmes qui s'avancent en balançant des encensoirs, et l'on suppose avec raison que cette disposition reproduit la cérémonie réelle qui avait lieu au Saint Sépulcre le jour de Pâques et prenait la forme d'un drame liturgique [3]. Le tableau en mosaïque de Ravenne offre les mêmes dispositions, sauf que le ciborium soutenu par des colonnes est dépourvu de grilles et que les deux saintes femmes n'ont aucun objet à la main [4].

Mais ce fut surtout l'extérieur de la rotonde de l'Anastasis que l'on se plut à

Fig. 42. — La Résurrection. Ivoire de la collection Trivulzio, à Milan. IVe siècle.

1. Mâle. *L'art religieux en France au XIIe siècle*, p. 84-85 et fig. 71. Cf. l'apothéose de Germanicus sur le Grand Camée de la Sainte-Chapelle. Paris. Cabinet des Médailles.

2. P. P. Hugues Vincent et Abel. *Jérusalem nouvelle*, p. 181-185.

3. *Jérusalem nouvelle*, p. 183, fig. 111. Cf. Mâle. *L'art religieux en France au XIIe siècle*, p. 85.

4. Ricci. *Ravenna*, pl. 80.

figurer sur les monuments. Elle apparaît ainsi sur l'ivoire Trivulzio avec son toit conique de tuiles et son mur percé de fenêtres, tandis qu'au registre inférieur l'ange qui reçoit les saintes femmes est assis devant les portes de bronze historiées de la basilique constantinienne[1] (fig. 42). Avec quelques variantes (nombre des saintes femmes, deux d'après Mathieu, XXVIII, 1 ; trois d'après Marc, XVI, 1 ; présence et costume des gardes endormis), le thème a été fixé dans ses grandes lignes pour plusieurs siècles.

La descente de Jésus aux limbes, qui tient une place si importante dans l'art byzantin et dont le récit détaillé se trouve dans l'Évangile de Nicodème, est figurée pour la première fois sur une des colonnes du ciborium de Venise. La scène est encore très simple : le Christ tend la main à un patriarche à longue barbe, tandis qu'à ses pieds deux têtes de justes émergent de l'abîme[2].

Les apparitions du Christ après sa résurrection tiennent encore très peu de place dans l'art chrétien. Le cycle de Saint-Apollinaire de Ravenne montre le Christ cheminant entre les deux pèlerins d'Emmaüs et l'épisode de l'Incrédulité de saint Thomas. Jésus environné des apôtres soulève ses draperies, impassible, et Thomas avance la main, tandis que d'autres apôtres adorent et se prosternent[3]. Sur une ampoule de Monza, Jésus, dont la taille est démesurée, saisit l'apôtre incrédule par le poignet[4]. La même scène se trouve sur un fragment de sarcophage du musée de Ravenne[5] et l'on peut supposer que cette composition reproduit d'une manière plus ou moins libre une mosaïque d'une église palestinienne.

C'est enfin à cette époque que se fixe l'iconographie de l'Ascension, et les deux tendances qui dominent l'art chrétien sont ici bien nettes. Sur l'ivoire de Munich le Christ, escaladant les nuées, est saisi par la main divine[6] et de même sur un panneau de la porte de Sainte-Sabine, le Christ est tiré en quelque sorte par des anges à la vue des apôtres qui donnent des signes d'admiration. Telle est la donnée hellénique, pleine de mouvement et de fantaisie. A Jérusalem, au contraire, apparaît une formule plus hiératique que les ampoules de Monza nous ont conservée (fig. 30) : sur la terre, la Vierge est au milieu des apôtres dans l'attitude de l'orante ; au ciel, le Christ est assis dans une auréole que soulèvent quatre anges en plein vol[7]. La même auréole tenue par deux anges se trouve sur la colonne du ciborium de Venise[8]. Enfin sur une ampoule de Monza la colombe du Saint-Esprit plane au-

1. P. P. Hugues Vincent et Abel. *Jérusalem nouvelle*, p. 184, fig. 112.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 2575, fig. 848.
3. Ricci. *Ravenna*, pl. 81-82.
4. *Dict. Arch. chrét.*, I, 1737, fig. 457.
5. *Nuovo Bollett. di Archeol.*, 1911, p. 39-58.
6. *Dict. Arch. chrét.*, I, 2929, fig. 988.
7. *Dict. Arch. chrét.*, I, 1742, fig. 460.
8. *Dict. Arch. chrét.*, I, 2931, fig. 990.

dessus du collège apostolique tandis qu'une main divine sort de l'auréole du Christ : ici le thème de l'Ascension est associé à celui de la Pentecôte[1].

Enfin, à côté des cycles évangéliques, des motifs créés à l'époque antérieure continuent à se développer dans l'art triomphal. C'est ainsi que l'on continue à représenter dans l'art funéraire les portraits des défunts. On a retrouvé en Égypte un grand nombre de tableaux peints à l'encaustique ou tissés sur toile représentant des figures aux yeux agrandis dont la tradition se transmettra à l'art byzantin[2]. Dans les cimetières romains ou africains les défunts sont souvent montrés dans

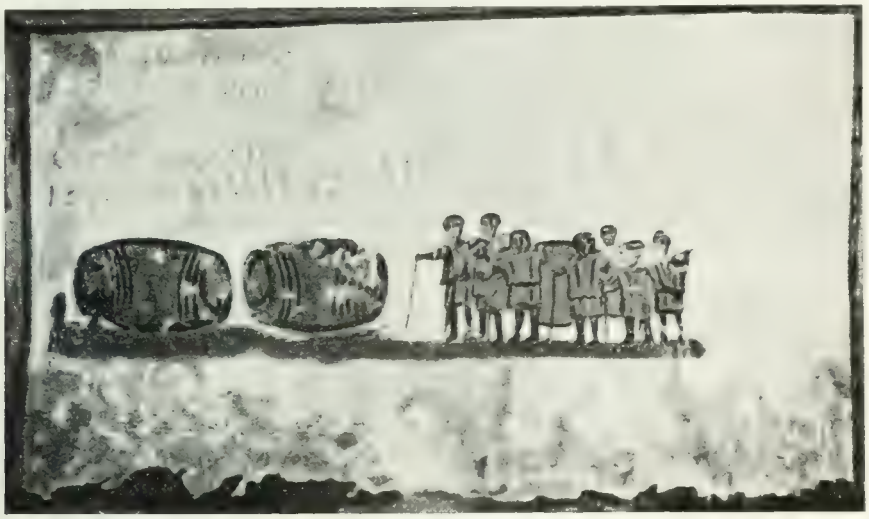


Fig. 43. — La corporation des tonneliers. Rome, peinture du cimetière ostrien. IV siècle. D'après Wilpert, *Pitture del catacombe*, pl. 202.

l'exercice de leur métier : au cimetière ostrien on voit des tonneliers[3] (fig. 43), au cimetière pontien un marinier avec sa cargaison d'amphores[4], à Hadrumète un cabaretier dans sa boutique[5], sur une épitaphe romaine un brodeur à son métier[6]. Des portraits de dignitaires ecclésiastiques ornent les tombes ou même les églises[7] : au-dessous des arcades de Saint-Paul-hors-les-murs on avait représenté en médaillons la série des papes[8] et les portraits des évêques de Ravenne avaient été placés de même à Saint-Apollinaire in Classe.

1. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1742, fig. 459.
2. Muñoz. *Art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, p. 15.
3. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1706, fig. 438.
4. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1703, fig. 440.
5. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 1529, fig. 1815.
6. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 1320, fig. 1716.
7. *Dcit. Archéol. chrét.*, III, 520, planche (Jérémie, abbé de Saqqarah, Égypte, ve siècle).
8. Grisar. *Hist. de Rome*, I, 371, fig. 98.

Le goût des figures allégoriques, déjà répandu aux trois premiers siècles, continue à se développer. Une lampe de bronze de Florence a la forme d'une nef suspendue par deux chaînes avec le mât et la voile latine [1] : la poupe se termine en tête d'oiseau et le Christ tient le gouvernail ; une inscription au nom de Valerius Severus, peut-être celui qui fut préfet de Rome en 382, permet de dater de la fin du IVe siècle cette gracieuse figure de l'Église [2]. Une curieuse mosaïque funéraire de Tabarka représente, exécutée très naïvement, la coupe transversale d'une basilique avec la colonnade de sa nef, son autel sur lequel flambent trois cierges, son abside précédée de l'arc triomphal, son pavement orné de colombes affrontées. L'inscription : ECCLESIA MATER, « l'Église notre mère », indique qu'il s'agit non d'une église particulière, mais de la mère commune des fidèles, dont la défunte, Valentia, a été l'enfant [3]. De même l'Ancienne et la Nouvelle Loi, personnifiées souvent dans la littérature ecclésiastique, apparaissent sur une mosaïque de Sainte-Sabine, à Rome, sous la figure de deux femmes tenant chacune un livre ouvert : on peut y lire en lettres détachées sur fond d'or : *Ecclesia ex gentibus* [4] ; *Ecclesia ex circumcisione*. Les deux apôtres saint Pierre et saint Paul, dont chacun est le symbole d'une de ces églises, les accompagnaient autrefois. La lutte du bien et du mal, que le poète espagnol Prudence chante dans un poème destiné à exercer dans l'art une influence si grande, la Psychomachie, n'est encore représentée que par quelques figures isolées de Vertus, principalement sur les fresques égyptiennes d'El-Bagouat, où l'on voit Irène (la Paix), une croix ansée à la main, Euché (la Prière), Dikaiosyné (la Justice) en marche, tenant une balance et une corne d'abondance [5]. A Saqqarah, près de Memphis, les figures des Vertus théologales et cardinales entouraient un Christ de majesté [6].

On voit par ces exemples quelle puissance nouvelle d'expression, quelle variété splendide de thèmes l'art chrétien a acquises depuis le début du IVe siècle. Les événements qui ont donné à l'Église une puissance spirituelle incontestée ont contribué à en faire un langage universel, qui sous les climats les plus divers, au milieu des races les plus différentes, devient le symbole vivant de la communion qui réunit tous les hommes dans une même foi. L'art des premiers siècles n'entretenait guère les fidèles que des espérances de l'au-delà ; désormais l'art chrétien est un système complet d'enseignement, une théologie en images, une apologétique figurée où toutes les vérités essentielles sont rappelées par des images maté-

1. Grisar. *Hist. de Rome*, I, 52
2. Grisar. *Id.*, I, 52
3. IVe siècle. Gauckler. *Monuments Piot*, 1906, XIII, pl. XVIII, et *Dict. Archéol. chrét.*, IV, 2232, planche.
4. *Dict. Archéol. chrét.*, IV, 2227, fig. 3977.
5. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 137, fig. 1223.
6. *Dict. Archéol. chrét.*, III, 539, fig. 2603.

rielles et où l'histoire glorieuse du peuple de Dieu, représentée sous l'ancienne loi par les Juifs, sous la nouvelle par les chrétiens, est racontée à la manière d'une épopée. C'est « la cité de Dieu » rendue visible à tous et intelligible aux plus illettrés. Il s'était donc affirmé désormais une conception chrétienne de l'art et l'on peut dire que les siècles suivants n'ont guère fait que développer les traditions qui se sont fixées au cours de cette période féconde ; c'est tout au plus si un sentiment nouveau, celui de la douleur, viendra, à la fin du moyen âge, s'ajouter au goût de la magnificence, du symbolisme triomphal, des raffinements théologiques et du réalisme pittoresque qui sont déjà au VIe siècle les thèmes favoris de l'art chrétien.

CHAPITRE V

L'ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE DE L'ART BYZANTIN DU Ve SIÈCLE A LA FIN DE LA QUERELLE DES IMAGES

I. Formation de l'art byzantin (VIe-VIIIe siècles). — II. La crise iconoclaste et ses conséquences dans le domaine artistique. — III. L'art byzantin en Italie (VIIe-IXe siècles).

On a pris l'habitude de désigner sous le nom d'art byzantin le développement artistique de la chrétienté orientale depuis la fin de l'antiquité. Il n'y a aucun inconvénient à garder cette expression consacrée, étant bien entendu qu'elle ne préjuge rien des centres de formation de cet art. Il est vrai que pendant plusieurs siècles Constantinople a concentré les forces politiques et intellectuelles de l'Orient, mais cette ville a reçu autant et quelquefois plus qu'elle n'a donné. On constate en réalité, dans l'art byzantin, l'existence d'un véritable dualisme : d'un côté la tradition hellénistique idéaliste, pompeuse et abstraite, a Constantinople pour principal centre de développement; d'autre part, une école monastique et populaire, plus portée au goût du réalisme et du pittoresque, s'est formée en Syrie et en Égypte. Ces deux tendances réagissent parfois l'une sur l'autre; elles n'en sont pas moins distinctes jusqu'au XIVe siècle.

I

Protégé par la puissance de ses armes contre l'invasion des barbares, l'Empire byzantin offrit au VIe siècle un champ magnifique au développement de l'art chrétien. Les souverains, propagateurs de la foi chez les infidèles, gardiens de l'orthodoxie contre les entreprises des hérétiques, consacrèrent une bonne partie de leurs immenses ressources à bâtir et à orner des églises et des monastères, dont les dimensions colossales et la splendeur ornementale devaient dépasser dans leur pensée tout ce qu'on avait vu jusqu'alors : on dit qu'après l'achèvement de Sainte-Sophie, Justinien s'écria qu'il avait vaincu Salomon. D'autre part, en se dévelop-

pant, la liturgie se modèle de plus en plus sur l'étiquette de la cour : les cérémonies religieuses et les solennités civiles présentent bientôt le même aspect : on y trouve les mêmes rites, les mêmes attitudes, les mêmes gestes. Le cadre de la liturgie tend donc à se rapprocher de plus en plus de celui au milieu duquel se déroulent les pompes impériales. L'église devient le palais du Seigneur, plus grandiose et plus magnifique encore que le palais terrestre [1].

Phot. L. Bréhier.

Fig. 44. — Corbeille de chapiteau ornée de griffons provenant de Salone, VIe siècle. Musée de Spalato.

Rien de plus varié d'ailleurs que les plans adoptés à cette époque pour les édifices religieux : longues basiliques précédées d'un atrium et quelquefois d'un narthex (Saint-Démétrius de Salonique), rotondes (Saint-Georges de Salonique), salles octogonales avec bas côtés (Saint-Vital de Ravenne), octogone inscrit dans un carré (Saints Serge et Bacchus à Constantinople), basiliques à coupole (Sainte-Sophie de Salonique, Sainte-Irène et Sainte-Sophie de Constantinople), plan cruciforme à cinq coupoles (les Saints-Apôtres à Constantinople). L'adoption des coupoles augmentait encore l'espace réservé à la décoration et donnait aux compositions un caractère plus organique. De plus, le mobilier somptueux nécessaire au culte, portes, autels, ambons, étoffes et livres liturgiques, diptyques, etc..., agrandissait encore le champ de l'iconographie religieuse. Malheureusement la plupart des grands ensembles du VIe siècle ont disparu : les Blachernes et les Saints-Apôtres ne sont plus qu'un souvenir, l'admirable basilique Saint-Démétrius de Salonique a été ruinée par l'incendie de 1917 ; quelques mosaïques seulement ont été sauvées [2] : les figures qui ornaient Sainte-Sophie dorment sous la peinture d'or dont les Turcs les ont recouvertes. C'est à Ravenne, à Parenzo qu'il faut aller chercher les seuls ensembles de mosaïques qui aient

1. Sur ces emprunts de la liturgie à l'étiquette du palais, voir L. Bréhier et P. Batiffol. *Les survivances du culte impérial romain*. Paris, 1920, p. 50-56. P. Batiffol. *Etudes des liturgies et d'archéologie chrétienne*. Paris, 1919, p. 30-83.

2. Diehl. *Les monuments chrétiens de Salonique*, 1918, p. X.

survécu : en Egypte on a retrouvé des fresques à Antinoé, à Baouit, à Saqqarah ; enfin on peut tirer parti des renseignements qu'offrent les monuments d'art décoratif (miniatures des évangéliaires de Rossano, de Sinope, de Florence, ivoires, étoffes, etc.) et des descriptions précieuses qu'on trouve parfois dans la littérature (description de l'église de Gaza par Choricius, VIe siècle, des Saints-Apôtres par Constantin le Rhodien, VIe siècle, et Mesarites, fin du XIIe siècle).

Il est possible, à l'aide de ces sources, de montrer par quels caractères nouveaux l'art byzantin se distingue de l'art antérieur. On s'aperçoit d'abord que certaines figures de l'ancien symbolisme, tels que l'orante ou le Bon Pasteur, en disparaissent complètement. L'agneau se maintient encore sur la croix et dans les compositions apocalyptiques[1], mais le concile, dit « quinisexte », de 692, décide que sur les crucifix on lui substituera l'image même du Sauveur[2]. L'art byzantin conserve cependant quelques vieux symboles d'un caractère triomphal comme la croix gemmée, la vigne, les paons, la couronne de lauriers, le monogramme du Christ, qui tiennent une grande place sur les sarcophages sculptés ou les clôtures de marbre transennæ de Ravenne. En revanche apparaissent des symboles nouveaux empruntés à la faune mi-réelle, mi-fantastique du Physiologus. Les griffons affrontés parfois (fig. 44), et buvant dans un calice, sont un emprunt à la décoration des temples helléniques[3]. L'aigle (fig. 45), à l'origine figure de la résurrection, devient le symbole du Christ ou de la grâce divine : une étoffe copte montre d'un côté le Christ perçant le dragon de sa lance, de l'autre un aigle enlevant un animal dans ses serres[4]. A la faune du Physiologus appartient aussi le phénix, l'oiseau fabuleux qui renaît de ses cendres et figure la résurrection du Christ : sous la forme d'un coq nimbé, il orne une des étoffes du « Sancta Sanctorum » au Latran[5].

On remarque surtout dans l'art byzantin une accentuation du caractère triomphal de l'époque précédente. De plus en plus la hiérarchie terrestre sert de modèle à la hiérarchie divine, dont le Christ de la Transfiguration occupe le sommet, dont les prophètes, les évangélistes, les anges, les apôtres et les saints forment les divers degrés[6]. De même qu'à côté de la maison de l'empereur, on voit celle de l'impératrice avec sa hiérarchie distincte, de même la cour de la Vierge se développe en face de celle du Christ, tout en lui étant subordonnée. A Saint-Apollinaire le Neuf

1. Croix de Justin II (Vatican). Ravenne : Voûte du chœur de Saint-Vital, abside de Saint-Apollinaire in Classe. Venise, façade de Saint-Marc (L. Bréhier. *Etudes sur la sculpture byzantine*. Paris, 1911, pl. XX, 3).

2. Mansi. *Concilia*, XI, 976. Ce concile, tenu à Constantinople et composé exclusivement d'évêques d'Orient, ne fut pas reconnu par le pape.

3. L. Bréhier. *Op. cit.*, pl. XXI, 1.

4. Chapiteaux aux aigles. L. Bréhier, pl. II, 2. Sur l'aetos des églises, voy. Siméon de Thessalonique (*Pat. Gr.*, 155, 408).

5. Dalton. *Byzantine Art*, 692, fig. 440.

6. L. Bréhier et P. Batiffol, *Op. cit.*,

de Ravenne la double procession des saints et des vierges martyres (fig. 46) qui aboutit d'une part au trône de Jésus, de l'autre à celui de Marie, rend ce symbolisme frappant. Il en est de même de ces curieux polyptyques d'ivoire à cinq compartiments qui servaient de reliures aux évangéliaires de prix, et dont un feuillet représentait le Christ de majesté entre des Anges, tandis que les épisodes des miracles ornaient parfois les compartiments, et l'autre feuillet, une Vierge de majesté entre deux prophètes avec la scène de la Nativité [1].

Ce parallélisme entre la cour impériale et la cour céleste se manifeste surtout

Fig. 45. — Chapiteau orné d'aigles, ve siècle. Constantinople, Musée.

par l'anachronisme des costumes, tradition originelle de l'art chrétien mais qui prend un développement particulier au vi^e siècle. Les étoffes brochées d'or et historiées dont se parent les hauts dignitaires, l'armement splendide de la garde impériale sont prêtés aux anges, aux saints, aux personnages de l'Ancien Testament, à la Vierge elle-même. David et Salomon sont revêtus du costume de cérémonie d'un basileus. Bien plus, des portraits individuels se glissent quelquefois au milieu des scènes sacrées : Eulalios, le peintre des mosaïques des Saints-Apôtres, s'était représenté lui-même parmi les gardes du Saint Sépulcre avec son costume habituel [2]. Enfin les donateurs et les bienfaiteurs des églises, empereurs, impéra-

1. Ancienne reliure de Lorsch. Feuillet de la Vierge au South Kensington (Graeven, *Byzant. Zeit.*, 1901, pl. I); feuillet du Christ au Vatican (Diehl, *Justinien*, pl. VIII). Reliures de Murano, musée de Ravenne (Diehl, *Art. Byzant.*, 283, fig. 147), de l'Évangéliaire de saint Lupicin, Paris, Cab. des Méd. (Dalton, *Byz. Art*, 207, fig. 124), de Berlin, d'Etschmiadzin (Strzygowski, *Das Etschminadzin-Evangeliar*, Vienne, 1892).

2. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 170.

trices, évêques, dignitaires, revêtus de leurs ornements de cérémonie, paradaient au fond des absides, introduits aux pieds du trône céleste par des anges qui portaient la verge d'or des « ostiarii » (huissiers) du Palais Sacré. Sur une nappe d'autel de Sainte-Sophie on voyait, à la suite des miracles du Christ, les bonnes œuvres de Justinien et Théodora, visitant les hôpitaux et faisant l'aumône[1]. Au contraire le Christ, les apôtres, les prophètes, les anges même, gardent le costume hellénique et les pieds nus de la tradition primitive : ce contraste voulu ne sert qu'à faire mieux ressortir leur caractère surnaturel.

Des figures nouvelles apparaissent ; d'autres déjà créées prennent un aspect précis et définitif. C'est à cette époque qu'appartient la conception du Pantocrator, de l'empereur céleste, dont le buste redoutable et colossal occupe le sommet des coupoles et domine, au milieu d'un arc-en-ciel, sous les traits d'un Christ dans sa maturité, à la figure sévère, toute l'ordonnance iconographique. La coupole centrale des Saints-Apôtres offrait son image[2]. Ce type apparaît en réalité au ve siècle sur l'arc triomphal des basiliques (Saint-Paul-Hors-les-Murs à Rome) et au vi^e siècle (Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne) ou dans les absides (Saint-Jean-de-Latran, 1re moitié du ve siècle)[3]. La même effigie orne une abside d'une chapelle de Baouit[4] et d'une église rupestre d'Héraclée au Latmos[5]. A Sainte-Sophie de Salonique une grande croix sur fond d'or était représentée dans l'abside et au sommet de la coupole, trônant dans un arc-en-ciel soutenu par deux anges, se détache un Christ au visage amaigri, à la barbe courte, à la stature ramassée qu'on retrouve dans les œuvres syriennes, évangéliaire de Rabula ou de Sinope et qui date, d'après une inscription du temps, d'un archevêque Paul qui a vécu au viie siècle[6].

Les anges, huissiers et chambellans de la cour céleste, soutiennent dans un vol aérien les médaillons timbrés de la croix ou ornés du buste divin ; parfois ils portent comme les dignitaires de la cour les insignes de l'Empire, le sceptre, le labarum et le globe, comme la belle figure d'inspiration tout antique de l'ange qui orne un diptyque d'ivoire du Musée Britannique[7]. Les prophètes, drapés dans leur himation hellénique, déroulent le « volumen » sur lequel se lit une de leurs prédictions[8]. Les évangélistes, figurés par leurs symboles dans les scènes apocalyptiques, sont aussi représentés assis à leur écritoire, écrivant sous la dictée de l'Es-

1. Paul le Silentiaire. *Descrip. de Sainte-Sophie*, v. 795 et suiv.
2. Mesarites (Heisenberg. *Apostelkirche*, p. 28 et suiv.).
3. Sauer. *Strena Buliciana*, p. 323
4. Clédat et Jean Maspéro. *Séances acad. ins.* 1904, p. 524 ; 1913, p. 290.
5. Du vi^e ou viie siècle. Wiegand (*Der Latmos*), Berlin 1913, pl. I.
6. Diehl. *Les monuments chrétiens de Salonique*, 1918, p. 141-144 et pl. XLV. Les figures du pourtour de la coupole datent d'une restauration du xie siècle
7. Diehl. *Manuel d'art byzantin*, p. 277.
8. Par exemple sur les Evangéliaires de Rossano et de Sinope et sur une fresque de Baouit.

prit Saint[1]. Enfin les saints présentent la variété pittoresque de costumes qui rappellent leur condition terrestre. Les uns, comme saint Vital de Ravenne ou saint Démétrius de Salonique, portent la tunique brodée sur laquelle est jetée la lourde chlamyde brochée d'or, attachée sur l'épaule droite par une fibule de pierres précieuses, qui distingue les membres de l'ordre sénatorial et les plus hauts dignitaires de la cour. Le costume bourgeois, composé des mêmes éléments, mais plus simple, apparaît à Baouit[2]. La longue planète, avec le pallium crucifère autour du cou, distingue les saints évêques[3]. Les ascètes se montrent sur les fresques égyptiennes[4] et c'est en Égypte aussi que se créent les types des saints militaires et du plus populaire de tous, saint Georges, représenté comme l'Horus païen à cheval et perçant le dragon de sa lance[5]. De même les vierges martyres de la procession de Saint-Apollinaire le Neuf à Ravenne avec leur tunique talaire, sur laquelle est jetée une jupe plus courte à larges manches, bordée de perles et serrée à la taille par une ceinture de pierreries, sont l'image fidèle des patriciennes « à ceinture » qui formaient le cortège de l'impératrice : leur costume est analogue à celui des suivantes de Théodora dans le chœur de Saint-Vital (fig. 46). Enfin la figure de Constantin, défenseur de la foi et vainqueur du paganisme, vient compléter ce cycle triomphal : tel est le sens du cavalier qui brandit le labarum sur l'ivoire Barberini[6] ; un portrait de Constantin orne aussi une étoffe d'Akhmin-Panopolis[7].

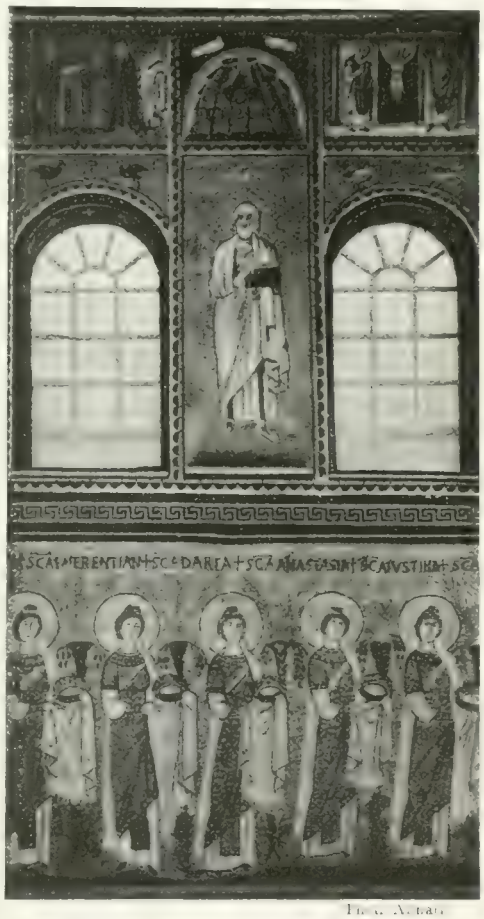


Fig. 46. — Procession des vierges (fragment). Mosaïque de Ravenne, Saint-Apollinaire Nuovo (VIe siècle).

1. A Saint-Vital de Ravenne ce sont quatre vieillards. Leur type se précise sur la chaire de Maximien, sur l'Evangéliaire de Rossano, etc...

2. Chapelle VII. Saint Paul et saint Psamaritis. Clédat. Baouit, pl. XXIX.

3. Procession de Saint-Apollinaire de Ravenne. L'évêque Ecclesius à Saint-Vital

4. Portrait de l'Apa Jérémie à Saqqarah. Quibell, *Excavations at Saqqarah*. Le Caire, 1909.

5. Clermont-Ganneau. Horus et saint Georges. Paris, 1877. Cf. Baouit. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 222, fig. 1263, 231, fig. 1271 ; 247-250, fig. 1284-1286.

6. Regardé sans preuve comme Justinien

7. *Dict. Archéol. chrét.*, I, 1048.

Mais cet aspect triomphal n'est que le vêtement extérieur des figures de l'art chrétien : plus que jamais elles offrent aux fidèles un enseignement dogmatique et les scènes représentées ne sont pas une simple commémoration historique : une intention apologétique se cache dans les moindres détails de leur composition. C'est ainsi que le cycle de l'Ancien Testament, qui avait fourni les bibles illustrées du ve siècle, disparaît pour toujours des églises byzantines. Aux yeux des théologiens la véritable histoire de l'humanité commence avec le nouvel Adam, avec le

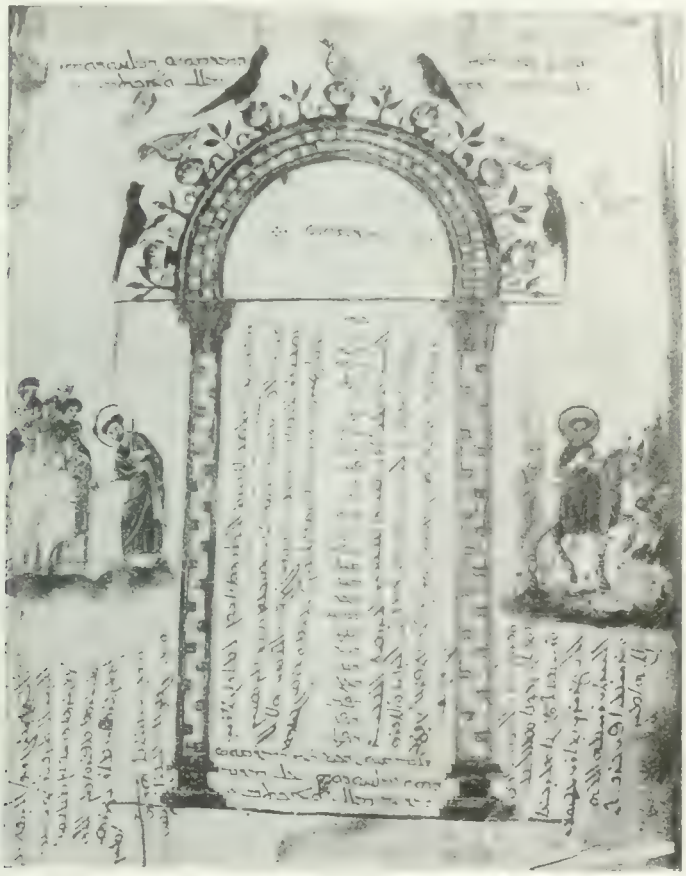
Phot. Alinari.

Fig. 47. — Le Christ glorieux accueille saint Vital et l'évêque Ecclesius (522-532). Mosaïque absidale de Saint-Vital de Ravenne.

Christ « Entre le premier et le nouvel Adam la nuit s'étendit sur le monde », dira un théologien du xive siècle[1]. On ne garde de l'Ancien Testament que certains sujets symboliques, comme le Sacrifice et la Philoxénie d'Abraham[2], et son iconographie ne se maintient que dans les chapelles sépulcrales d'Égypte (l'histoire de David à Baouit), dans les manuscrits illustrés de la Bible et du Psautier (Pl. II), et sur des œuvres d'art décoratif[3]. Tels sont les plats d'argent (à destination liturgique) du trésor de Kérynia (île de Chypre), dont le style révèle bien les deux tendances qui se

1. Maxime Planudes. *Pat. Gr.*, CXLVII, 1008.
2. Chœur de Saint-Vital de Ravenne.
3. Chaire de Maximien à Ravenne (vie de Joseph).

partagent l'art chrétien[1]. Sur les plus petits regnent toute la liberté, toute la grâce du paysage alexandrin : David tuant l'ours, David déchirant le lion pose son genou sur la croupe de l'animal avec le même geste que Mithra égorgeant le taureau. La composition des plus grands au contraire (David devant Saul, onction de David, équipement de David, etc... est conforme aux données de l'art triomphal : un por-



(Col. Hautes Études A. Venturi)

Fig. 48. — Évangéliaire de Zagba (Mésopotamie), exécuté par le moine Rabula en 586, f° 11 v. A gauche : La Communion des Apôtres. A droite : L'entrée à Jérusalem. Florence, Laurentienne.

tique interrompu par une archivolte forme le fond du tableau, les personnages sont groupés avec symétrie et Saül, la tête nimbée, siégeant sur son trône, a le costume et l'attitude d'un basileus du VIe siècle[2].

L'ornementation du chœur de Saint-Vital de Ravenne n'est pas seulement un

1. Découvert en 1899 et 1906 ; une partie est au British Museum, l'autre dans la collection Pierpont Morgan à New-York. Dalton. *Byzantine Art*, 1912, p. 98-105. Diehl. *Art byzantin*, p. 294-295. L. Bréhier, *L'Art byzantin*, p. 124.

2. On peut rapprocher du plat où Saül apparaît sur son trône le bouclier de Théodose (Madrid, Académie royale) qui est aussi une œuvre d'argenterie syrienne d'une date plus ancienne (fin du IVe siècle).

ensemble triomphal : c'est aussi une démonstration théologique du dogme des deux natures. A la voûte du chœur proprement dit, au centre d'une croix de Saint-André se détache le médaillon de l'Agneau soutenu par quatre anges : c'est la victime préfigurée dans les sacrifices d'Abel, de Melchisédech et d'Abraham, représentés sur les murs ; les prophètes qui ont annoncé son sacrifice et les évangélistes qui en ont témoigné, les deux villes de Bethléem et de Jérusalem où il s'est accompli complètent le symbolisme. Dans l'abside, au contraire, assis sur le globe du monde, trône le Christ ressuscité dans sa gloire avec la figure jeune et idéale de l'art hellénistique (fig. 47). Deux anges introduisent auprès de lui saint Vital qui vient recevoir la couronne glorieuse du martyre et l'évêque Ecclesius, offrant le modèle de l'église tandis que plus bas s'avance la double théorie de Justinien et de Théodora au milieu d'une suite resplendissante.

Il est impossible de ne pas remarquer sous quel voile l'auteur de cette double démonstration en a caché la première partie. C'est seulement par des figures bibliques et des symboles qu'il a exprimé le dogme de l'Incarnation : écartant toute scène historique, il n'a pas même figuré la Mère de Dieu et il est possible que ces précautions fussent destinées à ménager les monophysites que Justinien avait entrepris de rallier à l'orthodoxie et qui jouissaient de la faveur de Théodora. Il en était de même dans les ensembles grandioses de mosaïques exécutées sous Justin II (565-578) aux Saints-Apôtres par le peintre Eulalios ainsi qu'à Sainte-Sophie[1]. La Transfiguration symbolique de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne[2], celle plus réaliste de l'abside de Sainte-Catherine du Sinaï[3] relèvent de la même inspiration et sont des affirmations éclatantes de la divinité du Christ.

Cet esprit dogmatique trouve son expression dans les scènes nouvelles qui se montrent à cette époque dans l'art byzantin et sont destinées à devenir sa caractéristique. C'est d'abord le sujet de la Communion des Apôtres, distinct de la Cène historique : le Christ, faisant les fonctions de prêtre, distribue tour à tour le pain et le vin à ses apôtres. L'idée même de ce thème est sortie des commentaires des théologiens, saint Jean Chrysostome, saint Cyrille, sur l'Épître aux Hébreux, dans laquelle saint Paul développe l'idée du sacerdoce éternel de Jésus. Cette « Divine liturgie », dont le prototype se trouve aux catacombes[4], apparaît en deux tableaux sur l'Évangéliaire de Rossano, en un seul sur celui de Rabula (fig. 48) ; elle était représentée à l'église des Saints-Apôtres[5] et ornait les pièces du mobilier liturgique,

1. Heisenberg. *Die Apostelkirche*. Leipzig, 1908. *Die alten mosaiken der Apostelkirche und der Hagia Sophia* (Hommage à l'Univ. d'Athènes. Athènes 1912, p. 121 et suiv.) : Restitution des sujets de Sainte-Sophie d'après le poème de Corippus.
2. Ricci. *Ravenna*, fig. 109.
3. Diehl. *Justinien*, p. 291, fig. 107.
4. Christ bénissant les saintes espèces. Peintures de la crypte des saints Pierre et Marcellin (*Nuovo Bollett. di Archeol. crist.*, VI, pl. I.
5. Heisenberg. *Apostelkirche*, p. 30 et suiv.

comme le montrent deux magnifiques patènes d'argent d'origine syrienne : l'une, découverte à Riha près d'Antioche en 1911 en même temps qu'un admirable calice paraît dater du VIe siècle [1] ; l'autre, provenant de Stûma près d'Alep paraît un peu plus récente [2]. Avec des variantes de détail (fond d'architecture sur la patène de Riha, ciborium auquel pend une lampe sur celle de Stûma), l'ordonnance est la même sur les deux œuvres : derrière une table d'autel dont la nappe retombe en plis somptueux, le Christ est représenté deux fois et les apôtres divisés en deux groupes, le

Fig. 49. — La Communion des Apôtres. Patène de Riha (environs d'Antioche), VIe siècle.

corps plié littéralement, le visage aux traits accusés respirant la ferveur, viennent recevoir d'un côté le pain, de l'autre le vin dans le calice que Jésus approche de leurs lèvres. Tel est le thème d'origine syrienne qui fut adopté dans l'art byzantin : il exprime bien le caractère de plus en plus dramatique que la liturgie prend à cette époque. Ce décor particulier aux plats qui contenaient les saintes espèces était complété par les séraphins aux trois paires d'ailes et aux roues d'où jaillissent des

1. L. Bréhier. Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1920. Cf. Diehl dans *Syria*, 1921, p. 81, 95.

2. Ebersolt. Le trésor de Stûma au musée de Constantinople. *Revue archéologique*, 1911, I, 407-419, pl. VIII.

flammes, qui étaient gravés sur les éventails liturgiques *flabella, ripidia* agités par les diacres autour de l'autel pendant le saint sacrifice [1].

C'est ensuite la Crucifixion, désormais admise dans les églises au milieu du cycle de la Passion, à l'église de Gaza [2] et au sommet d'une coupole des Saints-Apôtres, où le Christ était représenté sur la croix, encore vivant [3]. L'Évangéliaire du moine Rabula en donne le premier tableau pittoresque avec le fond de rocher sur lequel se détachent les trois gibets : la longue tunique de pourpre ou « colobium » qui couvre le Sauveur caractérise l'iconographie orientale [4] ; on la retrouve sur le dessin barbare de la coupe d'argent d'origine persane découverte à Perm [5], tandis que l'art byzantin s'en tiendra au type hellénistique du Christ nu, sauf la draperie nouée autour de ses reins. Il en est de même de la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres, sujet inconnu à l'art primitif : elle occupait l'une des coupoles de l'église qui leur était dédiée à Constantinople ; d'après les reproductions dues à des miniatures postérieures, les Apôtres étaient assis dans le Cénacle et des langues de feu se posaient sur leurs têtes [6] ; sur les murailles voisines étaient racontées leurs missions chez les différents peuples de l'univers. Le même sujet se voyait à Sainte-Sophie et l'Évangéliaire de Rabula en offre aussi un spécimen avec la Vierge au milieu du collège apostolique [7].

Enfin le sens théologique de la figure de Marie se précise. Comme dans la période précédente, elle est avant tout la Mère de Dieu : c'est par elle que l'Incarnation s'est accomplie et sa représentation en majesté est intimement liée à l'affirmation de ce dogme ; il est remarquable qu'elle soit exclue des programmes à tendance monophysite (Saint-Vital de Ravenne, les Saints-Apôtres). En revanche, par une inspiration toute contraire, c'est à cette époque qu'on commence à lui donner la place d'honneur dans les absides : la belle Vierge en mosaïque de Parenzo (Istrie) (fig. 31) est le premier exemple de cette coutume. Mais en outre la Vierge a un rôle d'intercession que l'art commence à exprimer. A côté de la Vierge Kyriotissa (type de majesté) apparaît la Panagia Blacherniotissa, ainsi appelée de la célèbre icone de l'église des Blachernes. Elle est représentée debout et orante, relevant de ses deux bras le manteau qui retombe en plis majestueux derrière elle [8] ;

1. Des éventails de ce genre ont été découverts à Stûma (Ebersolt, p. 2-3) et près d'Antioche. Les séraphins sont figurés de la même manière dans la vision d'Isaïe (manuscrit de Cosmas Indicopleustès, Vatic. gr. 699 f° 74) et dans l'Ascension de l'évangéliaire de Zagba (Laurentienne, I, 6 f° 13) ; v. Diehl, *Justinien*, pl. V.

2. Choricius de Gaza. *Declamat.* (éd. Boissonade), p. 91-98.

3. Heisenberg. *Apostelkirche*

4. Pératé. *Archéologie chrétienne*, p. 277.

5. Reil. *Frühchristliche Darstellungen von der Kreuzigung*, planche

6. Heisenberg, p. 38.

7. Diehl. *Justinien*, pl. IV.

8. Ebersolt. *Sanctuaires de Byzance*, 1921, p. 50-51

c'est un des types de madones les plus fréquemment représentés dans l'art byzantin. Aux Blachernes également on vénérait une autre icone figurée souvent dans les peintures, sur les sceaux ou les ivoires (fig. 72). C'est l'« Episkepsis » (la Supplication) qui est aussi orante mais porte sur la poitrine l'Enfant Jésus dans un médaillon [1]. La Panagia Hodigitria (qui montre le chemin), reproduction d'une icone envoyée de Jérusalem en 438 par l'impératrice Eudokia et regardée comme peinte par l'évangéliste saint Luc, est debout, portant sur un bras l'Enfant bénissant [2]. On attachait

Fig. 50. — Genèse de Vienne, ve siècle, exemple de style pittoresque.

1. Abraham envoie Eliézer en Mésopotamie (Gen. XXIV, 1-9). — 2. Départ d'Eliézer avec des chameaux (Gen. XXIV, 10). 3. La ville de Nachor en Mésopotamie (Gen. XXIV, 13). — 4. Eliezer arrive près du puits hors de la ville (Gen. XXIV, 11.)

à ces diverses icones de Constantinople une valeur miraculeuse qui explique leur diffusion dans l'art religieux.

Les fresques égyptiennes de Baouit, ainsi qu'un certain nombre de monuments d'origine syrienne (Évangéliaire exécuté à Zagba, en Mésopotamie, par le moine Rabula en 586, évangéliaires d'Etschmiadzin, de Rossano et de Sinope, manuscrit du voyage de Cosmas Indicopleustès), ont un accent très différent de l'inspiration hellénique. L'art qui se developpe dans les monastères d'Orient est plus spontané, moins dépendant des modèles anciens et plus soucieux du réalisme et de la vérité historique. Cette tendance pittoresque et naïve s'affirme de plus en plus en face de l'art officiel à l'époque suivante, mais cette école orientale a déjà son autonomie.

1. Ebersolt, p. 51. Cette figure se trouve sur une miniature de l'évangéliaire arménien d'Etschmiadzin (VIe siècle).

2. Ebersolt, p. 69.

C'est ainsi qu'au lieu des représentations apocalyptiques en usage dans les églises du VI siècle, le peintre du Cosmas Indicopleustès figure dans sa réalité la scène du Jugement Dernier : au-dessous d'un Christ de majesté colossal, huit anges, la tête levée, sont attentifs aux ordres du Seigneur, tandis que dans deux autres zones la foule des humains attend en tremblant le verdict redoutable et qu'au registre inférieur, on voit les bustes des morts ressuscités [1]. Des peintures de Baouit montrent même des scènes infernales et c'est là qu'apparaît le type hideux du démon tourmentant les damnés [2]. La prédication morale tient une certaine place dans cet art qui aime les figures allégoriques. On y voit la Mort (Cosmas), la Sagesse Divine (Évangéliaire de Rossano), l'Église triomphante vêtue comme une reine au diadème resplendissant avec le calice à la main (Baouit).

La prédilection de cet art pour le détail pittoresque (fig. 50) se manifeste par la multiplicité des tableaux où sont détaillés tous les épisodes d'un même fait, par exemple l'histoire de David dans une chapelle de Baouit et le récit de la Passion dans l'Évangéliaire de Rossano, qui suivent pour ainsi dire pas à pas le texte sacré, dont les compositions officielles ne donnent que les éléments essentiels. C'est ce qui explique le goût de cet art monastique pour les sources apocryphes et pour les biographies des saints qui tiennent une grande place dans les fresques égyptiennes. C'est aussi à cette tendance que l'on doit certains types de Vierges, dénués de signification théologique et destinés seulement à montrer le tableau touchant de la tendresse maternelle de Marie. Telle est la Vierge allaitant son enfant, d'une cellule de Baouit [3] et d'un fragment de sculpture du cimetière de Saint-Sébastien à Rome [4] : telle est la gracieuse Madone sculptée sur la face d'un chapiteau en granit oriental du musée de Ravenne [5] ; le geste mutin de l'Enfant tout nu qui se débat sur les genoux de sa Mère est exceptionnel dans l'art de cette époque. On n'en saisit pas moins dans ces compositions le principe d'une tradition qui devait en se perpétuant transformer complètement l'art chrétien.

II

Mais devant le développement prodigieux pris par l'art religieux dans le monde chrétien, le parti hostile aux images, qui apparaît dès les origines du christianisme, n'avait cessé de protester. Le sens même que l'on commençait à donner aux

1. Diehl, *Art byzantin*, p. 227, fig. 113.
2. *Dictionn. Archéol. chrét.*, II, 239, fig. 1278.
3. J. Maspéro, *Séance Acad. Inscript.* 1913, p. 294.
4. *Dict. Archéol. chrét.*, V, 1106, fig. 4273.
5. L. Bréhier, *Étude sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Paris, 1911, pl. III, 3.

Phot. Alinari

Monreale. — Mosaïques de l'abside.

représentations sacrées rendait encore plus vives les attaques dont elles étaient l'objet. Sous l'influence des doctrines néoplatoniciennes, introduites dans la spéculation théologique par les ouvrages du pseudo-Denys l'Aréopagite, on en arrivait à ne plus regarder l'art religieux comme un simple enseignement mais comme le signe sensible du monde intelligible. Dans le roman de Barlaam et Joasaph, transposition chrétienne de la vie du Bouddha, composée en Palestine au VIIe siècle, on lit que quiconque vénère « l'auguste image de la figure souveraine du Verbe de Dieu incarné pour nous », honore le « prototype » dont elle est l'expression. « L'honneur accordé à l'image, a dit un saint, atteint jusqu'à son prototype... En lisant avec les yeux de l'esprit cette écriture qu'est l'image, nous pénétrons jusqu'à l'idée véritable dont nous n'avons que l'effigie[1] ». La vénération des images est donc pour nous un moyen de communiquer avec le monde suprasensible : elle a une valeur presque sacramentelle. En même temps se répandait de plus en plus le culte des images « acheiropoiètes », né à l'époque précédente, comme l'image d'Edesse qui passait pour un portrait du Christ exécuté par ordre du roi Abgar : on racontait que le peintre était impuissant à rendre l'éclat surnaturel du Sauveur; Jésus s'était appliqué la toile sur la figure et y avait laissé l'empreinte de ses traits[2].

Un mouvement d'opposition se dessina bientôt en Orient contre ces doctrines. Des apologies du culte des images comme celle de Léonce, évêque de Neapolis en Chypre (VIIe siècle), destinée à réfuter les objections des Juifs, laissent deviner les attaques dont l'art religieux était l'objet[3]. Plusieurs sectes hérétiques, comme celle des Sabéens, étaient iconoclastes[4]. Enfin la religion musulmane qui, née en Arabie dans la première moitié du VIIe siècle, se répand en Orient avec une rapidité foudroyante et en quelques années enlève à l'Empire les plus belles provinces, la Syrie (633-637), l'Égypte (639-642), absorbe la Perse sassanide (636-643), l'Arménie (642-653), la Transoxiane et l'Inde (666-714), est franchement hostile à l'art religieux qu'elle confond avec l'idolâtrie.

C'est ce qui explique que dans l'Empire byzantin et même dans l'Église grecque il se soit formé un parti iconoclaste qui arriva au pouvoir avec la dynastie isaurienne, originaire des provinces asiatiques où s'étaient conservées des sectes hérétiques qui refusaient d'admettre le culte des images et les images elles-mêmes. D'accord avec quelques évêques, l'empereur Léon III publia en 726 un édit qui interdisait à ses sujets de vénérer les images, sous peine d'être regardés comme des idolâtres. Léon III, qui venait de sauver Constantinople des attaques formidables

1. Barlaam et Joasaph, édit. Boissonade, p. 166.
2. Saint Jean Damascène (Voy. Dobschütz, *Byzant. Zeit.*, XII, 172 et suiv.).
3. *Pat. Gr.*, XCIV, 1381 et suiv.
4. S. de Sacy, *Journal des Savants*, 1819-1820.

des Arabes, considérait sans doute comme un acte de gratitude envers la Providence cette répression de l'idolâtrie. En même temps il faisait briser la statue du Christ que Constantin avait érigée au-dessus de la porte du palais de Chalcé et, dans les églises, les peintures étaient recouvertes de chaux.

Que cet édit ait paru intolérable aux populations de l'Empire, c'est ce que prouvent les révoltes qui l'accueillirent : la Grèce et l'Italie se soulevèrent, les papes protestèrent contre l'édit impérial et, malgré la force dont ils disposaient, malgré l'appui d'un grand nombre d'évêques, jamais les empereurs iconoclastes n'arrivèrent à imposer leur volonté. L'art religieux eut ses martyrs et après une lutte acharnée qui dura plus d'un siècle, la victoire resta aux images. Sous Constantin V, fils de Léon III, un concile de 388 évêques réunis au palais de Hieria, en 753, formula d'une manière systématique la doctrine iconoclaste qui devint une loi d'État. Après une persécution violente contre les moines, dans les dernières années du règne de Constantin V, l'avènement de Léon IV marqua une accalmie, puis l'arrivée au pouvoir de l'Athénienne Irène, veuve de Léon IV, en 780, fut une défaite pour les iconoclastes. Irène toléra d'abord, puis rétablit le culte des images, dont la légitimité fut proclamée par le septième concile œcuménique tenu à Nicée (786-787). Mais en 815 l'empereur Léon l'Arménien remit en vigueur les édits iconoclastes ; une nouvelle lutte commença ; les moines de Stoudion devinrent les champions de l'art religieux et, même après leur dispersion, soutinrent l'opposition aux édits impériaux. Malgré les persécutions qui eurent lieu surtout sous Théophile, le parti des images resta tout-puissant, grâce à l'ardeur de la propagande monastique. Le 20 février 842, l'impératrice Théodora, devenue régente par la mort de Théophile, abrogea définitivement les édits iconoclastes : aujourd'hui encore les églises orientales commémorent, le premier dimanche du carême, ce triomphe de l'orthodoxie (cf. fig. 84).

Cette longue querelle devait avoir des conséquences importantes pour l'art religieux. Afin de remplacer dans les églises l'iconographie religieuse, les empereurs iconoclastes eurent recours à l'ornementation profane. Des paysages verdoyants, où parmi les arbres et les fleurs se jouait tout un monde d'animaux, furent substitués par Constantin V aux images de l'Ascension et de la Pentecôte qui ornaient l'église des Blachernes. C'était la tradition du paysage hellénistique, telle qu'elle s'était conservée en Égypte, où elle règne d'une manière charmante dans certaines chapelles funéraires de Baouit[1]. Les œuvres commandées par Constantin V devaient ressembler beaucoup à ces chasses à la gazelle et à l'antilope que l'on a trouvées en Égypte. Les peintures si curieuses du palais musulman de Kosseïr-Amra (pays de Moab), exécutées à cette époque, peuvent donner aussi une

1. Clédat, Baouit, pl. XXXVII (chasse à la gazelle).

idée précise de l'art décoratif que les iconoclastes voulaient substituer à l'iconographie religieuse : à côté des motifs ornementaux (animaux et bustes dans des losanges) on y trouve des scènes de genre, une jeune femme sortant du bain, la curée après une chasse à l'antilope, les portraits des princes vaincus par les musulmans et une figure de majesté entre deux almées qui l'éventent (probablement le portrait d'un souverain)[1]. Théophile, tout au contraire, paraît s'être adressé à la Perse musulmane pour renouveler l'art byzantin : c'est au IXe siècle en effet que les techniques persanes (sculpture-broderie, sculpture champlevée) pénètrent dans les pays grecs : c'est à cette époque qu'apparaît dans l'ornementation des églises la faune de l'art arabe, dont les étoffes de soie fournissent les modèles : lions affrontés autour du vieux motif assyrien du « hom » ou « arbre de vie », aigles enlevant des lièvres dans leurs serres, léopards dévorant des gazelles, etc. L'église de la Petite Métropole d'Athènes présente sur ses façades un magnifique ensemble de sculptures de ce type[2]. Les artistes chrétiens copient même les inscriptions en caractères coufiques, tirées du Coran (fig. 51), et cette tradition se conserve encore au XIe siècle dans les églises de Daphni et de Saint-Luc[3].

Fig. 51. — Fragment de clôture en marbre blanc. Musée byzantin d'Athènes. Xe siècle. Lions affrontés autour de l'arbre de vie. Bordure formée d'une inscription coufique.

Les iconoclastes ont donc développé l'art profane, à la fois hellénistique et oriental, qui a survécu à leur défaite. En outre il semble bien que, de l'ancienne iconographie, ils aient conservé un seul symbole, la croix, pour laquelle, par une véritable inconséquence, ils témoignaient la plus grande dévotion. Ils admettaient l'image de la croix dans les sanctuaires et c'est à eux que l'on doit probablement les croix décoratives des absides de Sainte-Irène à Constantinople et de Sainte-Sophie de Salonique[4]. Sur une croix pectorale en or du British Museum, une inscription

1. Alois Musil. *Kusejr Amra*. Vienne, 1907. L. Bréhier. *L'Art byzantin*, p. 39.
2. L. Bréhier. *Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine*, p. 37.
3. Van Berchem et Strzygowski. *Amida*, p. 371.
4. G. Millet. Les iconoclastes et la croix. *Bull. de Correspondance hellénique*, 1910, p. 103-104.

reproduit le passage de saint Paul[1] qui leur servait à repousser les images. Un sceau qui porte les noms de deux empereurs Léon et Constantin, est orné au revers d'une croix élevée sur quatre degrés[2] et l'on trouve sur le sceau d'un dignitaire des VIII-IX siècles la formule rare : « esclave de la croix »[3]. Certaines églises rupestres des ermitages de Cappadoce sont ornées d'une grande croix gemmée qui occupe le sommet de la voûte et se détache au milieu d'enroulements de feuillages entre lesquels se jouent des animaux. Une inscription relevée dans la chapelle de Sinnasos et reproduite dans celle de Skupi exalte l'image de la croix : « La sauvegarde de la maison de gloire est l'image du bois vénérable. »[4]. Ces peintures qui datent du IXe siècle reproduisent le décor qu'aimaient les iconoclastes : une croix pour le sanctuaire et des scènes de genre dans les nefs, c'était à peu de chose près le retour au programme décoratif du IVe siècle.

Les partisans des images, de leur côté, obligés de justifier l'existence de l'art religieux et de la vénération des images, s'efforcèrent de constituer une doctrine théologique et de la rattacher aux dogmes essentiels du christianisme. Les discours de saint Jean Damascène (mort avant 754), les canons du concile de Nicée, les ouvrages du patriarche Nicéphore (806-829) et de Théodore de Stoudion (759-826), la lettre des trois patriarches d'Orient à l'empereur Théophile[5] cherchent à établir un rapport immédiat entre la légitimité des images du Christ et la croyance au dogme de l'Incarnation. Refuser d'admettre qu'on puisse représenter Jésus, c'est nier qu'il se soit fait homme et ait habité sur la terre. Pour éviter le reproche de paganisme ils distinguent, suivant la doctrine aristotélicienne, la matière et la forme des images : c'est à la forme seule qu'on accorde « le prosternement d'honneur » (προσκύνησις τιμητική), tandis que le « prosternement d'adoration » (λατρεία) n'appartient qu'à Dieu. Les images sont non seulement un enseignement, en nous faisant connaître les personnages et les épisodes de l'histoire sacrée, mais elles ont aussi une valeur miraculeuse ; elles sont le symbole de la victoire des saints sur les démons et la meilleure protection contre leurs embûches ; il y a en elles quelque chose de la force intime (ἐνέργεια) de leurs prototypes. Elles sont les clefs qui ouvrent les portes du monde intelligible ; « par l'intermédiaire de ces signes sensibles, nous sommes ravis en esprit jusqu'à leurs causes[6] ». « L'image que tu vois là, dit Théodore de Stoudion, est celle du Christ ; elle est le Christ lui-même, du

1. G. Millet, p. 103. *Galat.*, 6, 14.

2. Ebersolt, Sceaux byzantins du musée de Constantinople (*Revue de Numismatique*, 1914, p. 207, n° 139).

3. Schlumberger, Sceaux byzantins inédits, 6e série, n° 327 (*Revue de Numismatique*, 1916, p. 32).

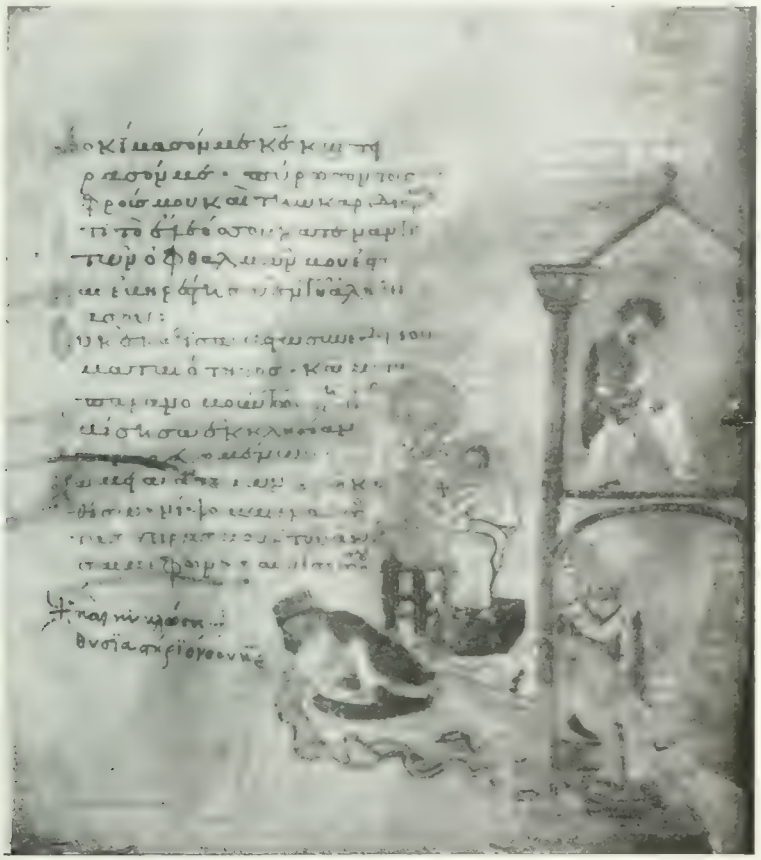
4. H. Grégoire, *Byzantis*, I, p. 54. De Jerphanion, *Rev. Art. chrétien*, 1913, p. 198-200. Il est vrai que des bustes de saints se voient dans ces grottes ; le décor iconoclaste n'en est pas moins très net.

5. Edit. Duchesne d'après le mss. de Patmos (*Roma e l'Oriente*, février-avril 1913).

6. Vie de saint Etienne le Jeune, *Pat. Gr.*, C, 113.

moins par le nom... Ceux qui se prosternent devant elle honorent le Christ ; ceux qui lui refusent cet honneur sont ses ennemis[1]. »

Ainsi s'est précisée au IXe siècle la conception théologique qui domine toute l'histoire de l'iconographie byzantine. L'image est un « mystère » qui possède en lui l'énergie et la grâce divine. Il en résulte que son exécution ne peut dépendre



Coll. Hautes Études, Molet

Fig. 52. — Psautier du monastère du Pantocrator, Mont Athos, IXe-Xe siècles.

A droite « l'assemblée des impies » (Ps. 25,4), c'est-à-dire le concile iconoclaste. A gauche le triomphe des images, représenté par le patriarche Méthodius tenant une icone, avec à ses pieds le patriarche iconoclaste Jannis terrassé.

du caprice d'un peintre ou d'un sculpteur[2]. Rien ne peut être indifférent : le type, le costume, l'attitude des personnages, la composition des scènes, tout doit être

1. Théodore de Stoudion. *Carm.*, XXX, *Pat. Gr.*, XCIX, 760.

2. Contrairement à une opinion qui a longtemps prévalu, l'Église grecque n'a jamais interdit formellement les images sculptées. Le concile de Nicée (787) (Mansi *Concilia*, XIII, 377) mentionne les images « faites de couleurs, de mosaïque ou de toute autre matière ». En fait, l'ornement sculpté a tenu une place dans l'iconographie byzantine, v. L. Bréhier. Rapport au Congrès des Études Byzantines de Bucarest, 1924. (*Bulletin de l'Académie Roumaine.*)

conforme à la tradition de l'Église. L'artiste n'est pas plus libre en composant un tableau qu'un prédicateur écrivant le texte d'une homélie. Ce sont là pour l'imagination artistique des limites bien étroites ; elles n'en ont pas moins laissé, comme nous le verrons, un certain champ à l'initiative individuelle et d'autre part l'ordonnance rigoureuse qui a régné désormais dans l'iconographie byzantine n'a pas été sans grandeur.

Pour défendre et propager ces doctrines, les Studites et leurs partisans ont fait preuve d'une activité extraordinaire. Les pamphlets, les poésies, les pièces de

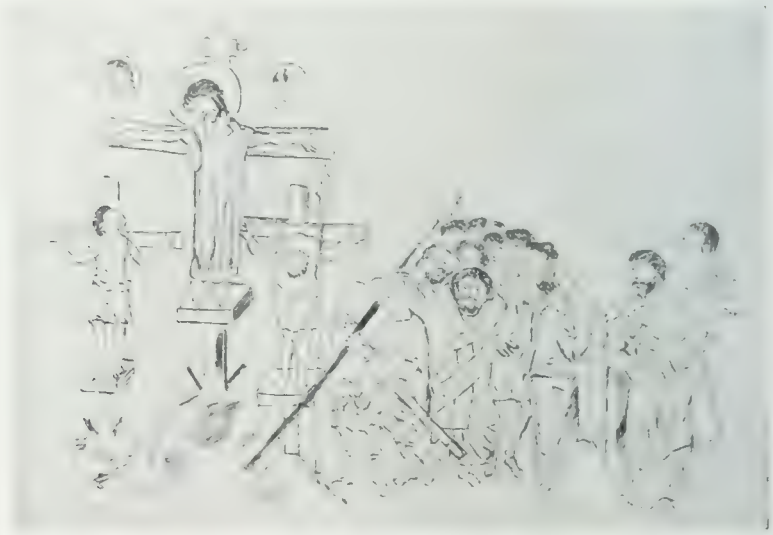


Fig. 53. — Psautier Chloudof (Moscou), IXe siècle. Les iconoclastes crucifient le Christ (ps. 68).
(Kondakof. Miniatures du psautier de la collection Chloudof. Moscou, 1878.)

théâtre même et surtout les homélies à forme dramatique qui ont été les prototypes de nos mystères occidentaux, ils ont employé tous les moyens de propagande. L'illustration du Psautier, le livre par excellence de la piété populaire au moyen âge, a été pour eux l'occasion de défendre les images. Le psautier Chloudof qui date du IXe siècle (Moscou, monastère Saint-Nicolas), les psautiers plus récents du Pantocrator au Mont Athos (fig. 52), du British Museum (écrit en 1066 à Stoudion), le psautier Barberini du Vatican (XIIe siècle) reproduisent des modèles plus anciens qui sont sortis de l'atelier calligraphique du monastère de Stoudion. En face du texte des psaumes, ils sont ornés dans les marges d'une série de peintures qui se détachent sur le fond même du parchemin et qui par leur réalisme pittoresque, par la vie qui circule au milieu des groupes de figures, se rattachent à la tradition populaire et monastique que nous avons vu naître en Orient au VIe siècle. Au milieu de ces compositions libres qui sont parfois de véritables charges, se trouvent des

allusions à la querelle iconoclaste. Pour illustrer le psaume 26 où il s'agit de la persécution du juste par les méchants[1], le peintre du psautier Chloudof a montré saint Théodore de Stoudion comparaissant devant Léon l'Arménien, assis sur son trône à côté du patriarche, tandis qu'un personnage se prépare à plonger une image du Christ dans un vase de poix bouillante et qu'un autre, imitant le geste du juif dans la Crucifixion, élève une éponge jusqu'à l'icone[2]. La même scène est reproduite en face du psaume 68 devant l'image de la Crucifixion (fig. 53). Sur le psautier du British Museum on voit en outre saint Théodore et le patriarche Nicé-

Fig. 54. — Panagia Aggeloktistos. Vierge entre les archanges Michel et Gabriel. Mosaïque absidale de Chiti (île de Chypre), époque de Basile I (867-886). D'après Schmitt, *Panagia Aggeloktistos*. Bulletin de l'Institut archéol. russe de Constantinople, 1911.

phore portant en triomphe une icone du Christ[3]. Mais surtout après la victoire des images, une première fois en 787, puis définitivement en 842, les églises se couvrirent de nouveau de thèmes religieux. Le patriarche Tarasios (784-806) qui avait composé un livre de panégyriques des saints, fit placer leurs icones dans les églises en parallèle avec celles des patriarches de l'Ancien Testament[4]. Dans l'abside de Sainte-Sophie de Salonique se détachait une grande croix sur fond d'or qui pouvait

1. Ps. XXVI, 2-6.

2. Diehl. *Art byzantin*, p. 356, fig. 177. Une plaque de cuivre gravée du Trésor du Sancta Sanctorum du Latran montre un saint nimbé en face d'un empereur assis sur son trône aux bras ornés de têtes de lion. L'inscription : S. STEPHANVS laisse croire qu'il s'agit de la comparution de saint Etienne le Jeune devant Constantin V. *Lauer. Monuments Piot*, XV, p. 136.

3. Alice Gardner. *Theodore of Studium*. Londres, 1905, p. 146.

4. Vie de Tarasios par Ignace, ch. XIX-XXI. Loparev. *Vizantijski Vremennik*, XVII, p. 108.

dater du VI siècle : sous le règne de Constantin VI et d'Irène, comme en témoigne l'inscription actuelle, l'évêque Théophile, un des signataires du concile de Nicée 787, substitua à cette croix la magnifique Madone assise, portant l'Enfant Jesus, dégagée en 1907 par l'architecte français Letourneau[2]. Son aspect est un peu lourd, son costume sombre forme contraste avec la robe d'or de l'Enfant qui bénit le monde d'un geste large et gracieux. Elle est un témoignage précieux de la décoration nouvelle adoptée par les partisans des images.

Du lendemain de la victoire définitive des images date la Madone de l'abside de l'église de Chiti (île de Chypre). Debout sur une estrade gemmée elle porte l'Enfant qu'adorent les deux anges aux ailes garnies de plumes de paon placés à ses côtés (fig. 54). La robe mauve semée de points rouges de la Vierge s'oppose, comme à Sainte-Sophie de Salonique, aux draperies d'or de l'Enfant[3]. A la même époque l'empereur Basile 867-886 fit placer la Madone portant l'Enfant entre saint Pierre et saint Paul au sommet du grand arc occidental de Sainte-Sophie de Constantinople. Tous ces faits montrent les progrès du culte de la Vierge qui, nous l'avons vu, n'avait pas occupé encore souvent cette place d'honneur.

III

Malheureusement, les monuments iconographiques d'une époque si décisive pour les destinées de l'art religieux sont rares en Orient : l'Italie du moins, et surtout Rome nous fournissent à cet égard des témoignages d'une grande importance. On sait quelle place considérable les Grecs, les Syriens, les Égyptiens tenaient à Rome depuis la fin du VIe siècle[4]. Colonies de marchands, colonies monastiques surtout, pèlerins venus d'Orient et quelques-uns même du fond de la Perse, contribuaient à faire de Rome une ville à moitié byzantine. La langue grecque y était parlée couramment et de 606 à 752 on compte 9 papes d'origine grecque, 5 de naissance syrienne. L'église Sainte-Marie-in-Cosmedin, « ecclesia grœcorum », érigée à la fin du VIe siècle dans l'ancien « Forum boarium », était le centre d'un quartier grec important. Des fêtes grecques ou syriennes, comme celles de la Dormition de la Vierge, de l'Exaltation de la Croix, s'introduisaient dans la liturgie romaine, des reliques d'ascètes et de saints orientaux étaient apportées à

1. De même que la croix qui décore l'abside de Sainte-Irène à Constantinople. La même inscription tirée du psaume 64 accompagne la croix de Salonique et celle de Constantinople. Ebersolt, *Eglises de Constantinople*, 1913, p. 68-70.

2. Diehl. *Les Monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, p. 138 141et pl. XLIV.

3. Schmitt. Panagia Aggeloktistos. (*Bullet. Instit. Archéol. russe de Constantinople*, XVI, 1911, 206-239.)

4. Diehl. *Administration byzantine dans l'Exarchat de Ravenne*, 1888, p. 284 et suiv.

Rome et y devenaient l'objet de cultes nouveaux. Il n'est donc pas étonnant que l'art religieux qui régnait en Orient y ait fait aussi sentir son influence.

De fait, c'est à Rome dans les trésors pontificaux, en particulier dans celui du « Sancta Sanctorum » du Latran que se trouvent les plus belles pièces qui représentent

Fig. 55. — Croix reliquaire ornée d'émaux attribuée à l'époque du pape Symmaque (498-514). Rome. Trésor de Latran. Enfance du Christ.

les arts somptuaires de Byzance à cette époque, comme l'admirable croix d'émaux cloisonnés sur laquelle est reproduit un cycle de l'Enfance du Christ[1] (fig. 55), comme la somptueuse étoffe de l'Annonciation[2] qui montre Marie filant la pourpre en face de l'Ange.

1. *Dict. Archéol. chrét.*, III, 3116, planche.
2. Diehl, *Art byzantin*, p. 254.

Mais non seulement les œuvres byzantines ont été importées à Rome ; elles y ont fourni en outre des inspirations que l'on reconnaît sur les mosaïques et les peintures des basiliques de cette époque. On constate d'abord dès la fin du VIe siècle l'adoption de l'iconographie qui règne en Orient. Le thème de la Vierge trônant au milieu des saints a inspiré au VIe siècle la peinture de la catacombe de Commodilla[1] où, comme sur les œuvres byzantines, la pourpre sombre dont s'enveloppe la Madone s'oppose au drap d'or éclatant du costume de Jésus. A Rome comme en Orient la Vierge occupe le fond des absides, comme la Vierge orante de l'oratoire de Saint-Venance au Latran (640), entourée d'une double théorie de saints, les uns en vêtements ecclésiastiques, les autres portant la chlamyde des dignitaires byzantins avec le « clavus » sur la poitrine[2], comme la Madone assise et portant l'Enfant Jésus, que l'on aperçoit sous une peinture plus récente dans l'abside de Sainte-Marie-Antique et qui date du pontificat de Jean VII (705-707). Le même pape avait fait construire à Saint-Pierre un oratoire, sur l'arc triomphal duquel une Vierge orante en mosaïque se détachait[3] : elle offre de grands rapports avec celle de Sainte-Marie Antique et porte comme elle le lourd diadème à pendeloques de perles, les colliers éclatants, l'étole constellée de pierreries des impératrices de Byzance. A Sainte-Agnès-hors-les-Murs le même costume éclatant a été attribué à la patronne de l'église qui, fait inusité, occupe la place de la Madone, représentée en orante entre deux papes, dont le pape Honorius (625-638), sur la mosaïque de l'abside[4].

Mais de tous les ensembles iconographiques de ces époques, le plus complet et le plus intéressant est celui des peintures de Sainte-Marie Antique découverte en 1900 sur le Forum au pied du Palatin, basilique précédée d'un atrium, aménagée à la fin du VIe siècle au milieu des ruines. Ses murailles sont revêtues de peintures, parfois superposées en plusieurs couches indiquant que l'ornementation a été rafraîchie à diverses reprises. Les plus anciennes datent du VIIe siècle, mais l'ensemble de la décoration actuelle appartient aux VIIIe et IXe siècles, c'est-à-dire à l'époque de la Querelle des Images, et constitue en somme le témoignage le plus important que nous possédions du développement donné à l'iconographie religieuse par les défenseurs des images[5].

Il ne faut pas oublier en effet que l'Italie a refusé d'accepter les édits iconoclastes et que Rome a été le principal centre de résistance à ces édits. La décoration de Sainte-Marie Antique, qui exclut tous les sujets de fantaisie, qui ne connaît

1. *Dict. Arch. chrét.*, III, 2415, fig. 3194.
2. Diehl, *Art byzantin*, p. 322.
3. Aujourd'hui à San Marco de Florence, *Dict. Archéol. chrét.*, V, 1774.
4. Diehl, *Art byzantin*, p. 322.
5. De Grüneisen, *Sainte-Marie Antique*, Rome, 1911, *Dict. Archéol. chrét.*, V, 2006 et suiv.

plus les symboles de l'art chrétien primitif, qui n'admet plus d'autres thèmes que ceux de l'iconographie religieuse, nous montre réalisé le programme qui a prévalu dans les églises byzantines après la victoire des images.

Sauf l'inscription au nom de Jean VII (705-707) qui éleva l'ambon et fit exécuter dans l'abside des peintures recouvertes plus tard, toutes les dates conservées dans le monument lui-même sont contemporaines de la crise iconoclaste : peintures de la chapelle à gauche de l'abside (portraits du pape Zacharie, 741-752, et du primicier Théodote, oncle du pape Hadrien) ; abside (portrait de Paul Ier, 757-767) ; atrium (portrait du pape Hadrien, 772-795, et inscription indiquant que la décoration a été achevée à une date qui correspond à 792). D'autres peintures sont postérieures, d'autres plus anciennes, mais dans l'ensemble elles ont été exécutées au

Fig. 56.— Le Christ entre les saints de l'Église romaine et de l'Église grecque (Rome). Peinture de Sainte-Marie Antique (VIIe siècle). D'après de Grüneisen (*Sainte-Marie Antique*, pl. XXI).

moment où les images étaient proscrites en Orient et c'est ce qui leur donne un intérêt si puissant.

Si le plan général de la décoration se rattache encore par certains traits (suite de tableaux tirés de l'Ancien Testament) à celle des basiliques romaines du Ve siècle, c'est l'esprit de l'art byzantin qui domine dans les thèmes choisis et dans les types iconographiques. Non seulement les inscriptions en grec sont en majorité, même pour désigner des martyres romaines, comme sainte Agnès, sainte Cécile ou des papes comme saint Sylvestre, saint Grégoire le Grand, mais à côté des saints et des Pères de l'Église latine, les églises d'Orient sont largement représentées : dans l'abside principale on a reconnu, grâce à des extraits de leurs ouvrages inscrits sur les banderoles qu'ils déploient, le pape saint Léon le Grand à côté de saint Grégoire de Nazianze, saint Basile et saint Jean Chrysostome. Au moment où les relations spirituelles sont rompues entre les papes et les empereurs de Constantinople, c'est un véritable programme d'union des églises qui se développe sur les murailles de Sainte-Marie Antique : sur le mur du bas côté de gauche, le Christ, bénissant à la grecque, trône entre deux théories de saints ; à sa droite sont des

saints romains ou des papes canonisés, à sa gauche des saints honorés dans l'église grecque[1] (fig. 56).

Ce qui fait surtout l'intérêt de ce programme, ce sont les tendances qui s'y manifestent, et d'abord l'importance qu'a prise le culte des saints dont les portraits innombrables remplissent toutes les parties de l'église : dans la chapelle, à gauche de l'abside, le récit de la passion de saint Cyr et de sainte Julitte se développe en plusieurs tableaux. Tous les saints portent le costume de leur condition terrestre, évêques, hauts dignitaires du palais comme saint Démétrius vêtu du même costume que sur les mosaïques de Salonique, moines et ascètes comme cet « Abba Kyros » dont les reliques venaient d'être transportées d'Alexandrie à Rome. Il faut noter aussi de nombreux portraits de donateurs reconnaissables à leur nimbe carré. Dans la chapelle Saint-Cyr et Sainte-Julitte le primicier Théodote à genoux offre le modèle de l'église ; plus loin il s'est fait représenter aux pieds de la Vierge avec sa femme et ses enfants.

Enfin, des thèmes proprement byzantins ou même absolument nouveaux apparaissent : la descente du Christ aux limbes, les pieds sur la tête de Satan, sujet encore peu répandu ; le groupe de la Vierge avec l'Enfant Jésus, accompagnée de sainte Anne portant Marie enfant et de sainte Élisabeth tenant le petit saint Jean. A vrai dire, on ne connaît pas d'autre exemple de ce thème avant l'art gothique, mais il devait être répandu en Orient[2] et à Constantinople d'où le culte de sainte Anne est originaire.

C'est aussi le thème de la Crucifixion, représenté déjà, nous le savons, dans les églises, mais dont, avant la découverte de Sainte-Marie Antique, on ne connaissait aucun exemple encore en place. Le sujet est figuré deux fois, sur le mur du fond de la chapelle de gauche et au-dessus de l'abside principale. Le même type d'origine syrienne a été adopté dans ces deux œuvres et il en est de même de la Crucifixion du cimetière de Saint-Valentin qui date du milieu du VIIe siècle. Rien ne montre mieux l'importance prise à Rome par l'iconographie syrienne. Le Christ, comme sur l'évangéliaire de Rabula, est vêtu du long « colobium » de pourpre qui tombe jusqu'à ses pieds, la Vierge et saint Jean expriment leur douleur, le centurion Longin perce avec sa lance le flanc du Sauveur et un soldat lui présente l'éponge imbibée de fiel (fig. 57). Le tableau qui surmonte l'abside est développé d'une manière plus dramatique : des deux côtés du crucifix, toute la hiérarchie céleste se courbe dans le même élan d'adoration, et des inscriptions grecques peintes en blanc sur fond rouge reproduisent des textes de l'Écriture relatifs à la Passion. Des analogies lointaines

1. De Grüneisen, *Sainte-Marie Antique*, pl. XXI.
2. Le R. P. de Jerphanion en signale des exemples en Cappadoce.

relient cette ordonnance à celle de certaines fresques postérieures des grottes de Cappadoce.

Si important qu'il soit, ce témoignage de Sainte-Marie Antique sur le développement de l'art byzantin à Rome n'est d'ailleurs pas isolé. Des peintures du même style accompagnées d'inscriptions en grec et datant du VIIIe siècle ont été retrouvées

Fig 57. — La Crucifixion. Rome. Peinture de Sainte-Marie Antique. Abside de la chapelle Saint-Cyr et Sainte-Julitte. (D'après de Grüneisen. *Sainte-Marie Antique*, pl. XXXIV

sous l'église Saint-Sabas (oratoire de Sainte-Silvie). Au IXe siècle encore, lorsque Pascal Ier (817-824) décore de mosaïques la chapelle Saint-Zénon dans la basilique de Sainte-Praxède, il fait représenter le motif tout byzantin de l'Etimasia, du trône vide préparé pour le Jugement Dernier. C'est enfin au VIIIe siècle que l'on rattache les curieuses statues en stuc de Cividale (Frioul), voilées du « maphorion » syrien ou vêtues du costume éclatant des princesses byzantines : par leur style et par leur

technique elles se rattachent, comme l'a montré Strzygowski[1], à l'art mésopotamien et leur type iconographique est tout byzantin.

Tel est le témoignage des monuments italiens contemporains de la querelle des images. Non seulement ils nous ont conservé de précieux thèmes d'art byzantin, mais ils nous révèlent déjà quelques-unes des tendances qui vont triompher dans l'iconographie religieuse au lendemain de la victoire des images.

1 Strzygowski. *Das orientalische Italien.* (*Monatsheften für Kunstwissenschaft*, I, 1908.)

CHAPITRE VI

L'ICONOGRAPHIE DE L'ART BYZANTIN, DU Xe SIÈCLE AUX TEMPS MODERNES

I. L'âge d'or de l'art byzantin. L'iconographie officielle. Décoration du sanctuaire. — II. Décoration de l'église et du mobilier : les cycles liturgiques. — III. L'art monastique populaire. — IV. La Renaissance des Paléologues : formation de l'art orthodoxe moderne. — V. L'art orthodoxe chez les Slaves et les Roumains.

I

Entre la fin de la querelle des images et la quatrième croisade, l'Empire byzantin traversa une période de prospérité politique et économique qui fut éminemment favorable au développement artistique. La reprise de l'Italie méridionale et de l'Asie Mineure, la conquête de la Bulgarie sous Jean Tzimiskès et Basile II, la propagande religieuse dans les pays slaves lui ont donné en Europe une influence considérable : la conversion des Bulgares, des Serbes et des Russes au christianisme a soudain étendu le champ de la culture byzantine, dont l'action s'est fait sentir au même moment à la cour des grands princes russes et des Krals de Serbie, sur les bords de l'Adriatique et chez les rois normands des Deux-Siciles. Même après les désastres politiques du XIe siècle, l'époque des Comnènes a été féconde. Les empereurs, imités par leurs parents et par leurs vassaux, ont fondé de toute part des églises et des monastères : les techniques de luxe, mosaïques de marbre, émaux cloisonnés, argent niellé, miniature à fond d'or, ont pris à Constantinople un développement si prodigieux que des nobles et des abbés italiens y ont plus d'une fois commandé le mobilier précieux de leurs églises. Aujourd'hui des monuments d'un prix inestimable comme la Pala d'Oro de Venise montrent le degré de richesse auquel avait atteint l'art byzantin. Mais au cours de cet « âge d'or » des Macédoniens et des Comnènes, on retrouve toujours distinctes les deux tendances que nous avons constatées dans l'art byzantin dès son origine : d'une part, l'école officielle, aristocratique, qui emploie les techniques de luxe et reproduit des modèles

hellénistiques, aussi bien dans les compositions profanes des palais que dans l'ornementation religieuse ; d'autre part, l'art monastique et populaire, moins luxueux, moins raisonneur, un peu fruste parfois, mais plus original et plus spontané. Nous essaierons de faire ressortir le contraste que présentent ces deux aspects de l'art byzantin.

L'école aristocratique et théologique nous est connue grâce à de nombreux monuments. Si la « Nouvelle Église » décorée par Basile Ier de somptueuses mosaïques n'a plus laissé de traces que dans la description de Photius, nous possédons encore les ensembles de Saint-Luc en Phocide et de Daphni en Grèce, de la Dormition de Nicée et de la Nea Moni de Chio en Asie Mineure, de Sainte-Sophie de Kiev et de Néréditsi en Russie, de Bethléem en Syrie, de Saint-Marc de Venise en Italie, de la Chapelle Palatine de Palerme, de la Martorana, de Cefalu, de Monreale (Pl. III) en Sicile. De nombreux objets mobiliers, portes de bronze, rétables d'orfèvrerie, reliquaires, ivoires, étoffes, etc., nous permettent de compléter nos connaissances.

Le caractère dominant de l'iconographie byzantine, telle qu'elle s'est constituée après la querelle des images, c'est l'ordonnance rigoureuse et systématique de ses compositions. Le point de vue théologique n'est plus le même qu'aux époques précédentes : il ne s'agit plus d'affirmer des dogmes trinitaires ou christologiques que nul ne conteste ; le but de l'art est désormais d'évoquer aux yeux des fidèles les mystères du monde suprasensible ; les images concourent au même but que la liturgie ; elles ont presque le même caractère sacramentel et forment le cadre obligatoire du mystère eucharistique. L'art représente donc ce qui ne change pas, ce qui est ; il n'a aucun souci des contingences, des événements éphémères ; étant situé hors du temps, il ne fait aucune part à l'histoire. Les faits évangéliques ne sont pas intéressants en eux-mêmes, mais pour le mystère dont ils sont la figure ; le but suprême de l'art est de présenter au fidèle toutes les vérités qu'il doit accepter, tous les êtres avec lesquels il doit se mettre en communion par la prière.

Pour réaliser ce programme presque surhumain, les peintres ont trouvé un cadre merveilleux dans la forme d'église en croix grecque qui prévaut depuis le IXe siècle : une croix surmontée d'une coupole à la croisée et inscrite dans un carré, que terminent les trois absides liturgiques et que précède un narthex.

« L'église, disait le patriarche Germain au VIIIe siècle, est le ciel terrestre, où le Dieu céleste habite et se meut. Elle est la figure de la crucifixion et de la résurrection du Christ. Elle a été préfigurée dans la personne des patriarches, fondée dans celle des apôtres, annoncée dans celle des prophètes, ornée dans celle des évêques[1]. » Et d'après Siméon de Thessalonique les parties basses de l'église repré-

1. *Pat. Gr.*, XCVIII, 384.

sentent le monde sensible tandis que ses parties hautes et sa coupole sont la figure du monde intelligible. L'ornementation d'une église du XIe ou du XIIe siècle n'est que la traduction littérale de ces paroles. Toutes les figures et les compositions sont dominées par le buste colossal du Pantocrator qui règne au milieu d'un arc-en-ciel au sommet de la coupole centrale[1] (fig. 58). Bien qu'il ait le costume et l'extérieur du Christ, il représente en réalité l'Éternel qui trône sur les nuées. « Le

Cliché Hautes Études. Millet

Fig. 58. — Le Pantocrator. Mosaïque de la coupole centrale de l'église de Daphni, fin XIe-XIIe siècles.

ciel est mon trône et la terre me sert d'escabeau », lit-on autour du Pantocrator de la Chapelle Palatine, à Palerme. Le front soucieux, l'œil sévère, il contemple l'univers qui s'étend à ses pieds. Autour de lui se déploie comme une garde d'honneur. A Sainte-Sophie de Kiev, quatre anges revêtus du costume impérial broché d'or et brodé de perles et de pierreries, le globe dans une main et le labarum dans l'autre, sont aux quatre angles du médaillon tandis que les douze apôtres forment une deuxième zone. A Saint-Luc en Phocide, la Vierge et saint Jean-Baptiste figu-

1. Daphni, Saint-Luc en Phocide, Sainte-Sophie de Kiev, Nea Moni de Chio (détruit), Sainte-Sophie de Salonique (XIe siècle), Saint-Marc de Venise, Chapelle Palatine de Palerme, Martorana de Palerme (XIIe siècle).

raient au milieu des archanges, et seize prophètes occupaient la bande concentrique : il en est de même à la Palatine et à la Martorana, tandis qu'à Daphni et à Saint-Marc de Venise les prophètes, qui ont reçu directement l'inspiration divine, entourent seuls l'image du Tout-Puissant, en montrant sur des rouleaux dépliés les versets les plus caractéristiques de leurs prophéties. Dans les homélies dramatiques qui étaient non seulement récitées mais jouées comme des mystères aux grandes cérémonies religieuses[1], l'orateur appelait chacun des prophètes qui venait tour à tour répéter la prédiction qu'il avait faite de la venue du Messie. Telle est sans doute l'origine de la grandiose procession des prophètes qui orne la base des coupoles. Ils sont les hérauts célestes chargés d'annoncer la parole divine.

En face de la coupole s'étend le sanctuaire où sont célébrés les mystères qui forment en quelque sorte le lien entre le monde céleste et le monde sensible. Une image placée au sommet de l'arc triomphal évoque d'abord l'idée de la justice divine qui rend la médiation nécessaire : c'est la « préparation » ou « Etimasia » du trône pour le Jugement Dernier[2] : au-dessus du trône vide apparaissent la croix, la lance et l'éponge de la Passion : deux anges avec les ornements impériaux en forment la garde. Dans la conque de l'abside on ne voit plus guère, sauf dans les églises de Sicile et de Cappadoce, le Christ qui y régnait autrefois. A sa place on trouve presque toujours la Vierge, et nous avons vu que cet usage a été répandu par les défenseurs des images; quelquefois c'est la Madone de majesté, figure de l'Incarnation, mais c'est surtout la Vierge orante « levant pour nous ses mains immaculées »[3] et intercédant pour le salut des hommes. C'est ainsi qu'elle se montre à Sainte-Sophie de Kiev, à la Dormition de Nicée, à la Nea Moni de Chio, avec la stature colossale qui convient à la première personne de la hiérarchie céleste. Au contraire à Torcello, près de Venise, la Madone de l'abside porte l'Enfant sur les bras : à Saint-Luc en Phocide, à Saint-Just de Trieste et il en était ainsi à Daphni), c'est une Vierge de majesté assise sur un trône avec l'Enfant sur les genoux : elle redevient alors la figure de l'Incarnation qui a rendu possible le sacrifice du Christ.

C'est en effet au-dessous de la Madone, dans la courbe de l'abside, que ce sacrifice est figuré dans sa réalité historique : la scène de la Communion des Apôtres occupe ainsi l'endroit le plus mystérieux de l'église, au-dessus de l'autel, dont la barrière de l'iconostase sépare les fidèles. L'aspect liturgique de cette composition se précise de plus en plus : à Sainte-Sophie de Kiev, l'autel placé sous un baldaquin

1. La Piana. Le rappresentazioni sacre nella letturatura, bizantina. *Grottaferrata*, 1912. Cf. L. Bréhier Le théâtre religieux à Byzance. *Journal des Savants*, août-septembre 1913.

2. Ps. IX, 7-8 : « Il a préparé son trône pour exercer son jugement. Il jugera lui-même toute la terre dans l'équité ».

3. Photius. *Description de la Nouvelle Église*.

forme le centre de la composition : deux anges armés de « ripidia » chasse-mouches éventent les saintes espèces suivant le rite accompli par les diacres : le Christ, représenté deux fois, tend le calice et le pain aux apôtres qui s'avancent en ordre, l'un derrière l'autre. La composition est donc moins libre que celle du VIe siècle. Une mosaïque de Serrès en Macédoine[1], une miniature d'un Évangéliaire du XIe siècle[2] sont conformes à ce modèle, mais les anges-diacres ne figurent pas sur ces deux compositions.

La décoration du sanctuaire est complétée par les portraits des grands-prêtres de l'Ancien Testament dont les sacrifices ont été la figure de l'Eucharistie, Aaron, Zacharie, vêtus de la chlamyde qu'attache sur la poitrine une grosse fibule de pierres précieuses et sous laquelle apparaît le large « tablion » brodé d'or ; on leur associe les grands évêques du IVe siècle, saint Grégoire de Nazianze, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire d'Agrigente (fig. 59), et les diacres, dont saint Étienne est le premier ; tous, revêtus de leur costume liturgique, font le geste de la bénédiction qui consacre les saintes espèces : rien n'exprime mieux que ces belles figures la dignité du sacerdoce et son rôle essentiel dans le sacrifice eucharistique. A Daphni elles sont placées dans la prothésis et le diaconicon, où saint Jean-Baptiste et saint Nicolas occupent la conque des absides.

Coll. Hautes Études (Michel)

Fig. 59. — Saint Grégoire d'Agrigente. Mosaïque de Daphni, fin XIe-XIIe siècles.

II

Les autres parties de l'église sont occupées par des compositions qui représentent le cycle liturgique des grandes fêtes et par un grand nombre de figures isolées

1. Perdrizet. *Monuments Piot*, X, p. 127 et pl. XII.
2. Paris. Biblioth. Nat. gr., 74, f° 56.

qui sont les saints de l'Église terrestre. L'Église grecque distingue douze grandes fêtes du Christ (Annonciation, Nativité, Épiphanie, Présentation, Baptême, Transfiguration, Résurrection de Lazare, Rameaux, Crucifiement, Résurrection, Ascension, Pentecôte [1]), et un cycle de fêtes de la Vierge. Dans les églises du XIe siècle l'ordre est loin d'être immuable comme aujourd'hui. A Daphni par exemple l'Annonciation, la Nativité, le Baptême et la Transfiguration occupent les quatre trompes d'angles qui soutiennent la coupole, et les autres fêtes ornent les murs du transept. A la Nea Moni les quatre trompes d'angles et les quatre niches intermédiaires présentent successivement l'Annonciation, la Nativité, la Présentation, le Baptême, la Transfiguration, le Crucifiement, la Descente de croix, la Résurrection, tandis que les autres fêtes sont dans le narthex.

Coll. Hautes Études (Millet).

Fig. 60. — Les Douze Fêtes de l'Église. Icone en stéatite. Cathédrale de Tolède, XIVe siècle.

Christ de majesté, Annonciation, Nativité, Présentation, Baptême, Transfiguration, Lazare, Rameaux, Crucifixion, Anastasis, Ascension, Pentecôte, Dormition.

Une même inspiration théologique anime toutes ces scènes où ne figurent que les personnages et les détails essentiels détachés sur le fond d'or. Il y a d'ailleurs un véritable contraste entre cette conception abstraite et le caractère parfois pittoresque des attitudes et des costumes. Les artistes ont accepté sans résistance les données traditionnelles, mais c'est dans le détail de l'interprétation, dans les types, souvent individuels, dans la richesse des costumes qu'ils ont manifesté leur personnalité. La plupart de ces compositions marquent un retour à une tradition hellénique plus ancienne et sont un

1. Cf. le poème de Théodore Prodrome (XIIe siècle) sur les Douze Fêtes (*Pat. Gr.*, CXXXIII, 1223).

témoignage important de la Renaissance antique à l'époque de la dynastie macédonienne et des Comnènes.

L'Annonciation ne comprend que les deux figures de l'ange et de la Vierge qui sont quelquefois placées, comme à Sainte-Sophie de Kiev, de chaque côté de l'arc triomphal; les deux personnages sont debout : à Daphni, Marie, interdite au discours de l'ange, porte sa main droite sur la poitrine dans un geste d'étonnement plein de

Phot. Alinari.

Fig. 61. — La Nativité, le Bain de l'Enfant et l'arrivée des Mages. Mosaïque de la Chapelle Palatine à Palerme (Édifice achevé en 1143).

naturel; à Kiev, où reparaît la tradition du Protévangile de Jacques, elle déroule un écheveau de pourpre. La Nativité a l'aspect immuable qui règne dans tout l'art chrétien jusqu'au xve siècle : Marie étendue sur un lit et détournant la tête avec mélancolie comme si elle prévoyait le drame du Calvaire, l'Enfant Jésus emmailloté de bandelettes et couché dans la crèche, l'âne et le bœuf passant la tête au-dessus de lui, tandis qu'un rayon lumineux parti d'une étoile vient se poser sur le nouveau-né et que saint Joseph est assis à l'écart. A Daphni des anges sont en adoration et à la Chapelle Palatine de Palerme figure la sage-femme Salomé qui s'apprête à plonger l'Enfant dans une vasque que remplit une servante ; elle tient l'Enfant nu sur ses genoux et met sa main dans l'eau pour en apprécier la température (fig. 61).

L'Adoration des Mages montre la Vierge de majesté assise sur un trône avec Jésus bénissant sur ses genoux : la Madone de Daphni retient d'un geste charmant un pied de l'Enfant, tandis que l'autre est passé sous son bras : introduits par l'ange, huissier de la cour céleste, les trois mages s'avancent : le premier vêtu de la tunique courte et des chausses traditionnelles s'incline profondément, le second montre l'étoile et le troisième, enveloppé dans un magnifique manteau semé de croix, se prépare à déposer son offrande. Dans la Présentation au Temple, l'Enfant est quelquefois dans les bras de Siméon et le plus souvent dans ceux de Marie. La scène du Baptême montre Jésus plongé dans le Jourdain, nu et les deux bras pendants ; à ses pieds une figurine représente le fleuve ; sur une berge élevée saint Jean verse l'eau sur la tête du Seigneur ; à l'opposé, deux, et à partir du XIIe siècle trois anges, les mains cachées sous un voile liturgique[1] (fig. 62). Dans la Transfiguration, Jésus au milieu d'une gloire environnée de rayons est debout sur une montagne : de chaque côté Moïse et Élie occupent deux autres sommets ; à leurs pieds sont prosternés les apôtres. La Résurrection de Lazare ne comporte d'autres personnages que Jésus suivi de deux apôtres, Marthe et Marie prosternées à ses pieds et la momie enveloppée de bandelettes que soutient quelquefois un homme.

Phot. L. Brehier.

Fig. 62. — Baptême du Christ. Bas-relief de marbre, art byzantin, XIIe siècle. Rouen, Musée départemental des Antiquités † BAIITICIC.

A gauche aux pieds du Christ, le buste du Jourdain.

Dans la fête des Rameaux l'élément pittoresque est représenté par la porte de Jérusalem, flanquée de tours et surmontée de constructions, ainsi que par la foule des Juifs qui apparaît dans son ouverture et les enfants qui se dépouillent de leurs vêtements pour les étendre sous les pas du Seigneur : Jésus, suivi des apôtres, est assis sur l'ânesse dans l'attitude d'un Christ de majesté et sa taille dépasse presque toujours celle des autres personnages[2]

1. Daphni, Vatopédi (Mont Athos), Saint Luc. V. Millet, *Iconographie de l'Évangile*, p. 174. Sur le voile, voir plus haut, p. 98.

2. Daphni.

(fig. 63). La Crucifixion est réduite à ses éléments essentiels : le Christ en croix, les pieds sur le suppedaneum, le torse nu et les reins couverts par une draperie qu'un nœud attache sur le devant ; au pied de la croix une tête de mort[1], indiquant le tombeau d'Adam, à droite et à gauche la Vierge et saint Jean et à la partie supérieure deux anges en adoration[2]. A Daphni la scène est empreinte d'un calme et d'une sérénité vraiment antiques (fig. 64) : elle a une allure plus

Coll. Hautes Etudes Millet

Fig 63. — Les Rameaux. Mosaïque de Daphni, fin du XIe-XIIe siècles.

dramatique à Saint-Luc, où la tête du Christ est plus inclinée, où les ombres de son anatomie sont indiquées par de gros traits, où la poitrine amaigrie laisse apercevoir les côtes, tandis que la Vierge et saint Jean manifestent leur douleur par des gestes plus expressifs.

Pour la Résurrection (Anastasis) on a abandonné l'ancien motif des Saintes Femmes au tombeau pour le remplacer par celui de la Descente aux Limbes. La

1. D'après la tradition apocryphe, Adam avait été enterré sur le Golgotha.
2. Daphni.

vogue de l'Evangile de Nicodème et surtout des homélies dramatiques qui s'en sont inspirées[1] expliquent ce changement. C'est à ces textes littéraires que l'on doit le caractère de grandeur épique de « l'Anastasis » byzantine. Le Christ, une croix à la main, marche sur les portes de l'Enfer et pose le pied sur la poitrine de l'Hadès, représenté sous la figure antique du Fleuve, renversé, avec les pieds et les mains attachés par de grosses chaînes. A gauche, Adam et Eve sortent du gouffre représenté par une trappe ouverte : peut-être avons-nous là un spécimen de la machinerie qui était usitée dans les églises pour la représentation des mystères. Le Christ saisit Adam par le poignet : à gauche, sont David, Salomon et les rois de Juda ; à droite, le Précurseur bénissant et les justes délivrés.

Cl. Hautes Études Millet

Fig. 64. Christ en croix. Mosaïque de Daphni, fin XIe-XIIe siècles.

L'Ascension est parfois représentée à l'intérieur des coupoles, par exemple à Sainte-Sophie de Salonique et à Saint-Marc de Venise. Le Christ, dans un médaillon supporté par des chérubins, en forme le centre ; la Vierge et les apôtres, séparés par des arbres, sont disposés tout autour. La disposition est analogue dans les représentations murales où le Christ apparaît dans une gloire ovale au-dessus du groupe de la Vierge et des apôtres. Enfin la Pentecôte montre les mêmes personnages assis dans le Cénacle et recevant les langues de feu.

A côté de ces grandes fêtes d'autres compositions traditionnelles ont été souvent conservées : le Christ lavant les pieds à ses apôtres[2], la Cène, la trahison de Judas, la Déposition de croix[3], l'Incrédulité de saint Thomas[4]. Le vieux sujet de la Visite des Saintes Femmes au tombeau n'apparaît guère, nous l'avons vu, dans les églises, sauf en Sicile (mosaïque de Monreale, 1147-1189) ; on le trouve, en revanche, dans

1. La Piana. *Op. cit.*
2. Narthex de Saint-Luc, Saint-Marc de Venise.
3. Psautier de Mélisende (Brit. Mus.).
4. Saint Luc.

les cycles de miniatures, mais transformé. Au lieu de figurer comme au VIe siècle l'édifice du Saint Sépulcre constantinien, les peintres de l'Évangéliaire d'Iviron, de celui de Florence (Laurentian. VI, 23), du psautier de Mélisende, etc..., montrent l'ange assis sur la pierre roulée pour fermer l'entrée du sépulcre que l'on vénérait à Jérusalem et désignant aux saintes femmes l'entrée du sépulcre vide

Coll. Hautes Études. Millet.

Fig. 65. — Nativité de la Mère de Dieu. Mosaïque de Daphni, fin XIe-XIIe siècles.
Insc. : Η ΓΕΝΝΗCIC ΤΗC Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ.

avec le linceul enveloppé de bandelettes. En outre certaines églises font une place spéciale aux fêtes de la Vierge : à Daphni la Nativité de Marie se trouve au milieu des fêtes du Christ (fig. 65) : sainte Anne est sur un lit tendu d'une riche étoffe à dessins géométriques, servie par des jeunes filles, dont l'une agite un chasse-mouches sur sa tête ; deux autres suivantes baignent Marie dans une vasque ; il semble qu'on soit transporté dans ce pavillon de la Pourpre (Porphyra) réservé dans l'enceinte du Palais Sacré aux couches des impératrices et où les cérémonies qui accompagnaient la naissance des « porphyrogénètes » ne devaient pas différer beaucoup du tableau que l'on voit à Daphni.

Les autres épisodes de la vie de la Vierge occupent une partie du narthex.

C'est d'abord la prière de Joachim et d'Anne, l'un assis dans le désert, l'autre au milieu d'un beau jardin orné d'une vasque avec une pomme de pin qui laisse échapper un jet d'eau : des anges apparaissent pour leur prédire la naissance de Marie. Puis vient la bénédiction de Marie par les prêtres, au festin donné par Joachim, et sa présentation au Temple, avec un cortège de jeunes filles qui portent

Phot. Alinari.

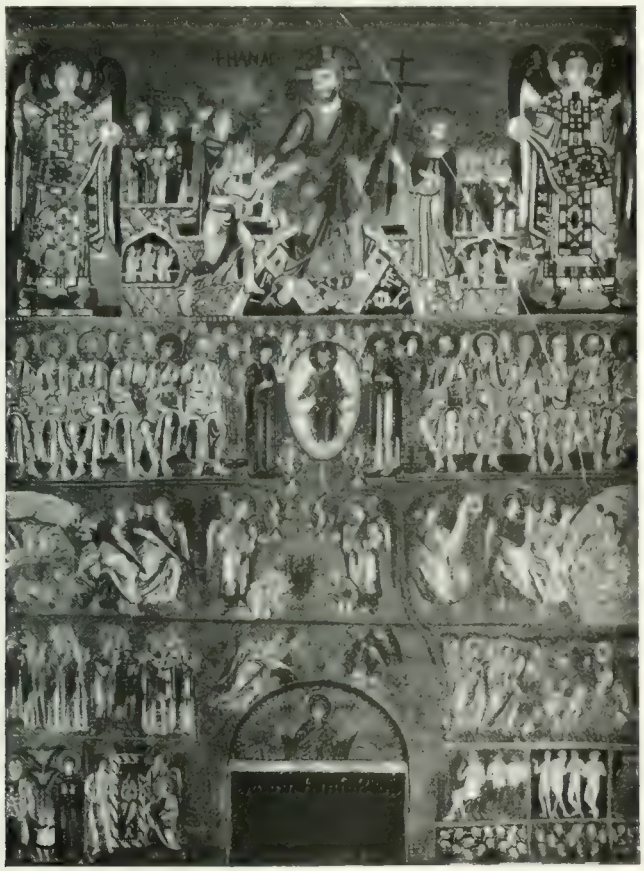
Fig. 66. — La Dormition de la Mère de Dieu. Palerme. Mosaïque de la Martorana. Époque de Roger II (1130-1154). Insc : Η ΚΟΙΜΗCΙC.

des cierges. Le sujet de la Dormition de la Vierge, aujourd'hui mutilé, était dans l'église, au-dessus de l'entrée principale ; on le retrouve intact à la Martorana de Palerme (fig. 66) : Marie est couchée sur un lit au milieu des apôtres éplorés ; d'après une ancienne tradition rapportée par saint Jean Damascène, saint Denys l'Aréopagite et saint Timothée, premier évêque d'Ephèse, reconnaissables à leur omophorion semé de croix, assistent à la scène[1] ; le Christ apparaît et tient dans ses bras un petit enfant emmailloté. C'est l'âme de sa mère qu'il emporte au ciel,

1. Saint Jean Damascène. Homélie II sur la Dormition, 18 (*Patrol. Grecque*, 96, 749).

où deux anges, les mains couvertes d'un voile, se préparent à la recevoir. Le développement de ce cycle montre la pénétration dans l'iconographie de l'influence des apocryphes.

Une autre composition se trouve placée souvent dans le narthex au-dessus de la porte d'entrée : un Christ de majesté assis sur un trône est entouré de la Vierge



Phot. Alinari.

Fig. 67. — La Descente aux Limbes (Anastasis) et le Jugement Dernier. Mosaïque de la cathédrale de Torcello (Vénétie), XIIe siècle.

et du Précurseur dans une attitude suppliante ; c'est le sujet de la Deisis (Prière), si répandu dans l'art byzantin et qui exprime d'une manière frappante la doctrine de l'intercession [1] ; des variantes locales y étaient parfois introduites : c'est ainsi qu'à Venise saint Marc tient la place du Précurseur. Enfin la scène du Jugement Dernier, dont le manuscrit de Cosmas nous a montré le premier exemple et dont la Deisis n'est qu'un épisode, couvrait quelquefois le mur occidental des églises [2].

1. Porche de Grottaferrata (XIe siècle).
2. On le plaçait aussi dans les réfectoires monastiques,

La basilique de Torcello (XIIe siècle) en a conservé un spécimen remarquable (fig. 67). Le registre supérieur représente l'Anastasis avec un Christ colossal et deux figures géantes d'archanges revêtus du costume impérial. Dans une deuxième zone, le Christ apparaît dans une gloire, la Vierge et le Précurseur à ses côtés, entouré des douze apôtres assis, tandis que par derrière se tiennent comme une garde d'honneur les milices angéliques. Plus bas est le trône vide de l'Etimasia avec la résurrection des morts, dont plusieurs sont rejetés par les monstres qui les ont engloutis. Enfin les deux derniers registres montrent à droite les élus, groupés hiérarchiquement (évêques, rois, etc.) et à gauche la tourbe des réprouvés repous-

Coll. Hautes Études (Millet).

Fig. 68. — Saint Luc le Gournikiote, type du saint ascète.
Mosaïque du monastère de Saint-Luc en Phocide, X^e-XIe siècles.

sés par les chérubins et embrasés par le fleuve de feu qui part du Christ glorieux : quelques-uns enfoncés dans l'abîme ne montrent plus que la tête. La composition reproduit plusieurs détails des Apocalypses de Marie qui se répandent dans la littérature religieuse à partir du IXe siècle[1], mais elle a des sources bien plus lointaines : le fleuve de feu qui consume les damnés en épargnant les justes et qui est la marque distinctive des Jugements Derniers de l'art byzantin, est décrit par un vieux poète syrien du IIIe siècle. Commodien de Gaza, qui a composé en latin des poèmes sur « la fin de ce siècle » et « le jour du Jugement ».[2] Ce thème est déjà familier aux chrétiens d'Orient du IXe siècle, comme le prouve la vision

1. Gidel. *Annuaire de l'Association des Études grecques*, 1871, 99 (Bib. Nat. mss. grecs, 390 et 1631).
2. Rémy de Gourmont. *Le latin mystique*, p. 24.

rapportée dans une vie de saint et qui reproduit les détails d'une composition iconographique [1].

L'ornementation de l'église est complétée par les figures des saints et des martyrs dont le choix est déterminé par le calendrier ecclésiastique (ménologe) : les saints honorés le même jour sont souvent groupés dans un même ensemble. Ils représentent l'Église triomphante qui intercède pour les vivants et, par la variété de leur costume (saints ascètes couverts du froc monastique, saints évêques, saints guerriers en cuirasse éclatante), augmentent le caractère pittoresque de ces mosaïques. A Saint-Luc, les saints moines tiennent une large place : quelques-uns sont presque contemporains de l'artiste qui les a représentés et des figures comme celles de saint Luc le Gournikiote (fig. 68) et de saint Nikon le Pénitent (morts à la fin du xe siècle) ont par l'accent de vérité qu'ils expriment la valeur de véritables portraits. A ces ascètes au visage sévère s'opposent les magnifiques saints guerriers, protecteurs des armées impériales, saint Georges, saint Démétrius (fig. 69), saint Bacchus, saint Sergius, dont le costume reproduit sans doute quelque chose du somptueux armement des soldats de la garde du basileus. A la Chapelle Palatine de Palerme les médaillons de saints qui ornent les archivoltes sont choisis à la fois dans le calendrier de l'Église grecque et dans celui de l'Église latine, et rien ne montre mieux que ce détail l'esprit de conciliation qui animait les princes normands des Deux-Siciles [2].

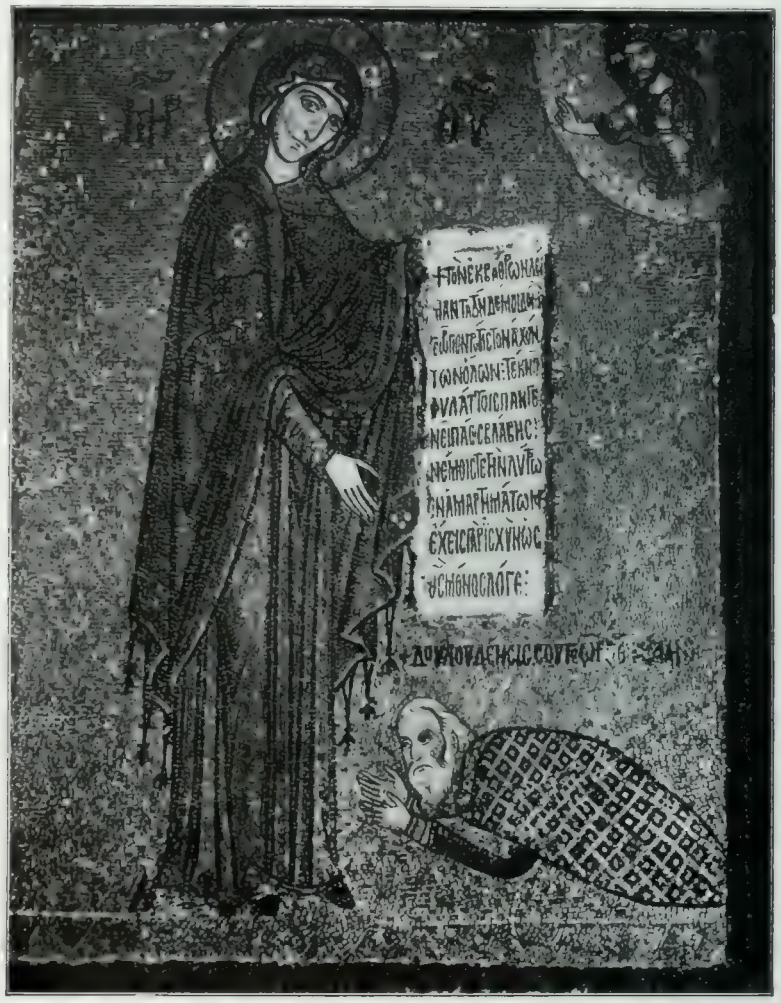
Fig. 69. — Saint Démétrius. Type du saint militaire, patron des armées impériales. Mosaïque du monastère de Saint-Luc en Phocide, xe-xie siècles.

Tel était le prodigieux ensemble qui figurait l'épopée mystique dans laquelle les théologiens résumaient l'histoire de la destinée humaine, mais cette histoire était placée pour ainsi dire en dehors des temps : les compositions n'étaient pas destinées à évoquer le souvenir du passé, mais à montrer au contraire le caractère éternel et toujours vivant du sacrifice de Jésus. On avait donc exclu tout ce qui ne concourait pas directement à ce but suprême : plus de scènes de l'Ancien Testament celles des églises de Sicile représentent la

1. Vie de saint Philarète le Miséricordieux, écrite en 822 par Nicétas. (Loparev, *Vizantijski Vremennik*, XIX, 80.

2. Il en était de même à l'église de Bethléem décorée en 1169 de mosaïques au nom de l'empereur Manuel et d'Amauri, roi de Jérusalem (Diehl, *Art byz.*, p. 528). Sur l'origine de cette coutume, voir p. 151.

tradition attardée qui se conserve en Occident), plus de figures profanes (les donateurs et bienfaiteurs sont relégués dans le narthex et ne paraissent plus que prosternés le front dans la poussière) (fig. 70)[1]. Ce n'est pas seulement sur les



Cliché Alinari

Fig. 70. — Un donateur. Georges d'Antioche, amiral de Sicile sous Roger II (1130-1154), aux pieds de la Vierge. Palerme, mosaïque de la Martorana.

murs des églises, mais sur tous les objets du mobilier liturgique et de la dévotion privée qu'apparait cette iconographie officielle. Les figures des saints et les compositions sont reproduites sur des icones portatives (fig. 71-72). Des tableaux sculptés ou émaillés offrent le cycle des douze grandes fêtes[2] (fig. 60). Des monuments comme la staurothèque (reliquaire de la Vraie Croix), de Limbourg, la Pala

1. Narthex de Sainte-Sophie à Constantinople : Léon VI aux pieds du Christ.
2. Mosaïque portative de Sainte-Marie des Fleurs à Florence (XIIIe siècle) Dalton, p. 431.

d'Oro de Venise, sont non seulement des merveilles de technique, mais forment en outre des répertoires complets d'iconographie. Sur les portes de bronze de l'église de Monte Sant'Angelo, exécutées à Constantinople en 1076, se déroule toute l'histoire des anges[1]. Il en est de même des manuscrits à miniatures, psautiers, ménologes et des œuvres de saint Grégoire de Nazianze. Enfin, contrairement à une opinion longtemps répandue, l'iconographie apparaît sur des bas-reliefs : de véritables icones de pierre sont conservées à la façade de Saint-Marc à Venise et l'on a découvert de magnifiques effigies de marbre de l'archange saint Michel, l'une à Episcopi (Thessalie) où l'archange porte les mêmes draperies souples de la sculpture antique que sur une mosaïque de Daphni[2], l'autre à Constantinople où il est vêtu du costume impérial, avec le « loros » tissé de pierreries et de perles, le globe du monde dans une main, le sceptre dans l'autre[3]. On possède plusieurs Vierges orantes sculptées et diverses compositions ornant des clôtures de marbre[4]. Quelques-unes de ces compositions sculptées, une Nativité du musée d'Athènes, le Baptême du Christ du musée de Rouen (fig. 62), une Résurrection de Lazare provenant d'Amalfi (British Museum), ont fait certainement partie d'un cycle des Douze Fêtes du Christ, qui se développait sans doute sur les murs des iconostases[5]. Au musée d'Athènes trois archivoltes en

Fig. 71. — Le Christ source du pouvoir impérial. Ivoire au nom de l'empereur Romain IV (1068-1071) et de l'impératrice Eudokia, Paris, Cabinet des Médailles. Insc. : ΡΩΜΑΝΟϹ ΒΑϹΙΛΕΥϹ ΡΩΜΑΙΩΝ, Romain, empereur des Romains, ΕΥΔΟΚΙΑ ΒΑϹΙΛΙϹϹΑ ΡΩΜΑΙΩΝ, Eudokia, impératrice des Romains.

1. Kingsley Porter. Wreckage from a tour in Apulia. (*Mel. Schlumberger*, 1924, II, p. 408-415.) Les tableaux qui ornent ces portes montrent les principaux épisodes de la Bible où interviennent les anges (L'ange et Daniel, l'Annonciation etc...).

2. Giannopoulos et Millet. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1920, p. 197.

3. Ebersolt. *Les Arts somptuaires de Byzance*, 1923, p. 139

4. L. Bréhier. Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine (*N. Arch. Miss. scient.*, 1911, p. 89), et Nouvelles recherches sur l'hist. de la sculpture byzantine (*Id.*, 1913, p. 27-33, 37).

5. L. Bréhier. La sculpture iconographique dans les églises byzantines (*Congrès de Bucarest*, 1924, et *Bulletin de l'Académie roumaine*, 1925

marbre pentelique, destinées à abriter des icones peintes, sont creusées d'une gorge dans laquelle des personnages en relief sont allongés[1]. L'une de ces compositions illustre l'hymne de la Nativité dont les inscriptions reproduisent les versets. « Les mages apportent leurs présents, les anges leurs cantiques, les bergers leur admiration[2] ». Sur une autre le Christ délivre Adam des limbes et les figures de David, Salomon et saint Jean-Baptiste ornent la troisième.

Il faut enfin signaler la place importante prise par la statuaire monumentale et iconographique aux façades des églises arméniennes des IXe et Xe siècles. A Achthamar, sur le lac de Van (église datée de 915-921), à Elindsché, à Mzchet, etc.... apparaissent encastrées dans les murs des statues parfois colossales du Christ, des Apôtres, des anges, des donateurs, rois pagratides offrant des modèles d'une église, qui, par leur style montrent la survivance de la tradition asiatique très ancienne à laquelle on doit les grandes statues rupestres de l'époque sassanide[3].

III

Mais, si grande qu'ait été l'extension d'une iconographie par laquelle s'est exprimée la doctrine officielle de l'Église grecque, elle ne représente, à vrai dire, que l'un des aspects de l'art byzantin. En face d'elle a vécu un art monastique et populaire dont nous avons pu constater la naissance au VIe siècle en Syrie et en Égypte. C'est aux frontières du monde byzantin, dans les colonies monastiques de la Calabre et de la Terre d'Otrante, dans les vallées de la lointaine Cappadoce que les témoignages de cet art forment les groupes les plus nombreux, mais, comme nous allons le voir, son action a été beaucoup plus étendue.

Cette école monastique diffère complètement de l'école byzantine qui a travaillé à l'ornementation des grandes églises. Ses techniques sont moins luxueuses : au lieu de marbres précieux et de mosaïques à fond d'or, elle emploie la fresque. Ses procédés sont plus naïfs : à la perspective linéaire elle substitue souvent la perspective inverse qui, au rebours de la première, augmente les dimensions des objets à mesure qu'ils s'éloignent. C'est ainsi qu'à Toqale Kilisse (Cappadoce), la taille des apôtres bénis par le Christ va en grandissant dans l'éloignement[4]. L'inspiration surtout est différente. Il est vrai que bien souvent le décor de ces églises rupestres est une imitation visible et comme une réduction de l'ornementation des grandes basiliques. Mais, à côté des compositions traditionnelles, on en trouve de tout

1. L. Bréhier. Les Archivoltes sculptées du musée d'Athènes. (*Mélanges Schlumberger*, 1924.)
2. G. Millet. *Iconographie de l'Évangile*, p. 163.
3. Strzygowski. *Die Baukunst der Armenier in Europa*. Vienne, 1918, 2 v.
4. De Jerphanion. *Revue archéolog.* 1912, II, p. 246.

à fait nouvelles. Et surtout l'iconographie n'y présente pas souvent l'ordonnance rigoureuse de l'art officiel. Elle est plus historique que liturgique et parfois des tableaux successifs montrent, comme dans les manuscrits, les divers moments d'une même scène. Enfin les compositions ont perdu leur caractère abstrait et apparaissent dans leur cadre réel : un paysage véritable se substitue au fond d'or ; les personnages sont plus nombreux, disposés en groupes pittoresques et forment même parfois de véritables foules. Au lieu du sens dogmatique des scènes, il semble qu'on se soucie plutôt de leur élément dramatique. L'art officiel voulait d'abord instruire : l'art populaire cherche à émouvoir et aime à raconter. Avec une imagination parfois heureuse, il souligne certaines intentions qui n'étaient qu'indiquées dans les compositions officielles. Dans la Communion des Apôtres par exemple, le Christ porte le costume liturgique du patriarche, au lieu des draperies hellénistiques qu'il conserve à Serrès et à Sainte-Sophie de Kiev [1].

Fig. 72. — Panagia Blacherniotissa. Médaillon d'ivoire, Paris, Cabinet des Médailles, xe siècle. Type de la Vierge de l'église de Blachernes, à Constantinople

On est frappé des ressemblances que présente cette iconographie avec celle de Sainte-Marie Antique et des basiliques romaines du VIIIe siècle. Une inspiration commune en effet relie ces œuvres si éloignées : les peintures romaines et cappadociennes représentent l'épanouissement de l'art religieux né en Palestine et en Syrie. Des moines syriens et grecs l'ont importé en Italie ; d'autres moines syriens ont fondé les ermitages et les couvents rupestres de Cappadoce où cet art s'est perpétué jusqu'au XIIIe siècle.

On constate d'ailleurs qu'à la suite des conquêtes de Nicéphore Phocas et de Jean Tzimiskès qui ont refoulé l'Islam, l'art religieux de Constantinople a fait son apparition en Cappadoce en même temps que l'influence impériale, mais c'est surtout à partir du XIIe siècle que ce changement se manifeste, sans d'ailleurs que l'iconographie syrienne ait été abandonnée. Entre le style des églises rupestres d'une part, les unes, simples nefs rectangulaires de tradition indigène, les autres, imitation des églises byzantines à coupoles et, d'autre part, l'inspiration des pein-

1 Qeledjlar, Grégoire, *Bull. de Corresp. hell.*, 1909, p. 88.

tures, il n'y a pas toujours une concordance parfaite. C'est ainsi qu'un des cycles narratifs les plus développés d'après des sources syriennes, celui de Qeledjlar orne les parois d'une chapelle à coupole tandis que dans la chapelle rectangulaire de Souvech, datée de 1217, règne un décor d'inspiration liturgique et byzantine[1].

En attendant l'achèvement de la publication dans laquelle il exposera d'une manière complète ses magnifiques découvertes, le R. P. de Jerphanion a donné la description d'un des cycles narratifs les plus remarquables et les plus anciens (xe siècle), qui se développe en six registres sur une voûte de Toqale Kilisse à Gueurémé[2]. Les scènes se déroulent sans interruption à la manière d'une frise, et il est facile de voir que leur interprétation s'oppose nettement à celle qui domine dans l'art de Constantinople. Une large part a été faite dans ces peintures aux données des évangiles apocryphes et surtout l'ordonnance des compositions, les gestes mêmes des personnages, tout y rappelle l'iconographie syrienne ; d'autre part, il semble que certaines trouvailles parfois savoureuses sont dues aux peintres cappadociens eux-mêmes.

L'Annonciation montre la Vierge filant la pourpre et se levant interdite à l'apparition de l'ange. Une petite servante étonnée assiste à la scène de la Visitation. Un tableau inspiré du Protévangile de Jacques montre Joseph et Marie buvant « l'eau de l'épreuve » après leur accusation devant le sanhédrin[3]. Du même texte sont tirés le récit du voyage à Bethléem (Marie assise sur une ânesse menée par Jacques, fils de Joseph, qui suit par derrière), les détails de la Nativité (les deux sages-femmes et le bain de l'Enfant Jésus), du Massacre des Innocents (Hérode ordonnant le massacre à un guerrier tandis qu'un greffier recueille ses paroles, l'accent réaliste du massacre où l'on voit un enfant saisi par le pied et partagé en deux), de la mise à mort de Zacharie devant le Temple, de la fuite d'Élisabeth dans la montagne pour cacher Jean-Baptiste.

Le même caractère anecdotique se manifeste dans les épisodes de la « Vie Publique », au nombre de dix, dont quatre pour le seul Baptême (apparition de l'ange à saint Jean, sa prédication devant les publicains, sa rencontre avec Jésus, le baptême de Jésus avec le geste naïf emprunté à la tradition syrienne du Christ cachant son sexe).

Mais surtout le cycle de la Passion qui tient une place si restreinte dans les grandes églises est ici très développée (10 épisodes), et les détails simplement pitto-

1. G. de Jerphanion. Le développement iconographique de l'art chrétien. *Bessarione*, XXXV, 1919, p. 61-63.

2. G. de Jerphanion. Le rôle de la Syrie dans l'iconographie chrétienne. *Mélanges de l'Université de Beyrouth*, VIII, 5, 1922, p. 354-368. Au moment où nous mettons sous presse paraît la première livraison de son ouvrage : *Les églises rupestres de Cappadoce*. Paris, 1925.

3. De même à l'église Sainte-Barbe à Soghanly et sur beaucoup d'autres fresques. Ce sujet a été traité sur une mosaïque de Saint-Marc de Venise (Croisillon nord).

resques se mêlent à ceux d'un réalisme brutal destinés à insister sur les humiliations et les souffrances du Sauveur. Dans l'entrée à Jérusalem ce sont des enfants qui étendent leurs vêtements sur le sol, grimpent sur des arbres, présentent des rameaux. A la table de la Cène Judas sans nimbe interroge Jésus qui le désigne ; dans l'épisode de l'Arrestation le traître, suivi de la foule des Juifs, se jette sur le Christ et l'embrasse brutalement. Le Portement de croix, représenté au VIe siècle d'une manière si atténuée, apparaît ici dans sa réalité douloureuse : c'est Simon le Cyrénéen qui porte la croix, mais Jésus, la corde au cou, est entraîné par un bourreau, tandis qu'un autre le pousse par l'épaule. Dans une autre partie plus récente de Toqale, ainsi qu'à Tchaouch et à la chapelle de l'Ascension de Gueurémé, c'est le Christ toujours enchaîné qui porte la croix et succombe sous son fardeau (fin Xe siècle) ; à Elmale Kilisse, pour la première fois, sa tête est couronnée d'épines[1].

Phot. de Jerphanion

Fig. 73. — L'arrestation de Jésus. Peinture de Qaranleq Kilisse (Cappadoce), XIIe siècle.

C'est dans ce cycle de peintures de Toqale, qui peut dater du début du Xe siècle, qu'on trouve une des plus anciennes représentations du thème émouvant de la Déposition de croix, décrit par les mélodes et les sermonnaires byzantins du IXe siècle et qui apparaît en même temps en Orient et en Occident[2], mais d'une manière moins pathétique qu'en Cappadoce : à Toqale, au lieu de baiser simplement la main déclouée, Marie reçoit dans ses bras le corps même de Jésus soutenu par Joseph d'Arimathie. Un autre thème nouveau est celui de la Mise au Tombeau. A Toqale, il est encore composé très simplement : Joseph et Nicodème portent le corps de Jésus enveloppé de bandelettes[3].

Le cycle de Toqale est complété par les compositions des deux lunettes de la voûte (Présentation, Transfiguration, Ascension), et par la Pentecôte, figurée à la voûte du narthex.

Des cycles narratifs traités dans le même esprit ne sont pas rares dans les chapelles cappadociennes : celui de la partie la plus récente de Toqale (fin du Xe siècle

1. Suivant le texte des « Actes de Pilate ». Voy. de Jerphanion, p. 317.
2. Millet, *Iconographie de l'Évangile*, p. 467-468.
3. De même sur diverses miniatures. Millet, *op. cit.*, fig. 485-486.

comprend jusqu'à 49 épisodes (12 pour l'Enfance, 20 pour la Vie publique, 11 pour la Passion, 6 pour les événements postérieurs). Le dernier tableau représente la Dormition de la Vierge figurée aussi à Qeledjlar. Comme nous l'avons constaté à Sainte-Marie Antique, la Crucifixion occupe parfois des absides, comme dans la partie la plus récente de Toqale (fin du xe siècle), et à Taghar (début du xiie siècle) (fig. 74), où elle est surmontée du buste du Pantocrator. Elle y a perdu le caractère

Fig. 74. — Crucifixion. Fresque de l'abside nord de l'église de Taghar (Cappadoce). Début du xiie siècle. *D'après le R. P. de Jerphanion.* Rapport sur une mission d'études en Cappadoce, Paris, 1913, fig. 8.

abstrait et la noblesse qui distingue la composition de Daphni, et apparaît dans sa réalité historique. A Toqale on aperçoit au fond les rochers qui s'entr'ouvent et le voile du Temple qui se déchire, tandis qu'un grand nombre de personnages disposés en groupes pittoresques, assistent à la scène[1]. Un trait nouveau est l'attitude de la Vierge qui n'a plus en face de la croix la fermeté que lui prêtaient les interprétations théologiques, mais exprime par des gestes pathétiques sa douleur maternelle.

1 De Jerphanion, *Séances Acad. Inscr.*, 1912, p. 325.

D'autres thèmes inconnus à l'art des grandes églises apparaissent ici pour la première fois : telle est la vision du prophète Daniel, de l'Ancien des Jours, figure de l'Éternel sous les traits d'un vieillard entouré des apôtres à Djanavar-Kilisse[1]. Les portraits des saints sont particulièrement nombreux et, comme à Saint-Démétrius de Salonique, comme à Sainte-Marie Antique, ils sont quelquefois accompagnés de portraits des donateurs dont ils sont les patrons, et des épisodes de leur vie, formant de véritables cycles, ornent les églises, comme la vie de saint Siméon Stylite peinte à Zilve[2].

Tous ces détails sont étrangers à l'inspiration purement dogmatique qui règne dans l'art officiel et qui trouve dans la noblesse de la tradition hellénique son véritable mode d'expression. Mais si c'est au milieu des solitudes de Cappadoce qu'on a découvert l'ensemble le plus important de monuments que représentent ces tendances, elles ne s'en manifestent pas moins du xe au xiiie siècle dans d'autres régions et l'ensemble de faits qu'on peut recueillir permet d'affirmer le dualisme fondamental de l'art religieux du monde byzantin.

Dans l'Italie méridionale reconquise par les empereurs de la dynastie macédonienne, les colonies de moines basiliens de la Terre d'Otrante et de la Calabre ont orné leurs « laures » et leurs ermitages rupestres de fresques analogues, par la technique et souvent par les sujets, à celles de Cappadoce. Cette tradition s'est conservée sous la dynastie normande : c'est ainsi qu'à la crypte de Saint-Blaise près de Brindisi le médaillon de « l'Ancien des Jours » accosté des symboles des Évangélistes peut être comparé à celui de Djanavar Kilisse[3]. En revanche, on n'y voit pas de cycles narratifs comparables à ceux de Cappadoce et ce qui domine de beaucoup dans cette ornementation ce sont les Christs en majesté, les Madones et surtout les saints accompagnés de donateurs.

Dans la Russie des grands princes de Kiev l'art religieux est venu de Constantinople. Les mosaïques de l'église Sainte-Sophie fondée par Iaroslav en 1037 présentent la même ordonnance et les mêmes ensembles iconographiques que les grandes églises de cette époque. En revanche, dans le narthex, dans la tribune et dans plusieurs chapelles une importante série de fresques découvertes sous le badigeon en 1843, se rattachent à l'art monastique et populaire. A côté de sujets profanes, scènes de l'Hippodrome, jeu gothique, etc..., apparaissent des figures et des légendes de saints où le costume contemporain remplace les draperies antiques. Une des absides renferme un cycle de l'Enfance de la Vierge inspiré des apocryphes et dans la tribune se développe une Crucifixion traitée dans le style pittoresque avec le Christ entre les deux larrons et des groupes de saintes femmes dont les

1. Grégoire. *Bull. Corresp. hellén.*, 1909, p. 103.
2. De Jerphanion. *Séances Acad. Inscr.*, 1912, p. 321.
3. Diehl. *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, p. 53.

draperies forment contraste avec les costumes ornés de galons de broderies des soldats romains [1]. D'autres ensembles de fresques furent exécutés à cette époque par des peintres grecs, à Sainte-Sophie de Novgorod (fondée en 1045), au Saint-Sauveur de Pskof (1156), au monastère de Nereditsi près de Novgorod (1199) : leur ordonnance et les thèmes qui s'y développent sont en général conformes aux principes de l'iconographie liturgique et dogmatique, mais il s'y glisse parfois des thèmes empruntés à l'art populaire, comme les épisodes de la jeunesse de la Vierge ou, à Nereditsi, la figure de l'Ancien des Jours [2].

Enfin nous avons la preuve que cet art avait pénétré dans les parties les plus

Coll. Hautes Études.

Fig. 75. — Crucifixion. Évangéliaire d'Iviron, n° 5. Mont Athos, XIIe siècle, f° 209 v°.
Au premier plan, les soldats jouent aux dés la robe sans couture. Au-dessus de la croix, au lieu du Soleil et de la Lune apparaissent des anges affligés.

centrales de l'Empire et à Constantinople même. Un des plus beaux manuscrits peints au Mont Athos au XIe siècle, l'évangéliaire d'Iviron, présente un tableau de la Crucifixion qui rappelle les œuvres cappadociennes (fig. 75). Le Christ est entre les deux larrons, la Vierge entourée de saintes femmes manifeste sa douleur; le Soleil et la Lune sont remplacés par deux figures également éplorées et, comme dans l'Évangile de Rabula, trois soldats au pied de la croix jouent aux dés la robe sans couture. Une Déposition de croix aussi dramatique avait été peinte à la même époque à l'église des Saints-Apôtres de Venise, où elle a été retrouvée sous le badigeon en 1904 [3]. Dans les faubourgs de Constantinople, à Odalar-Djami, près

1. Schlumberger. *Epopée byzantine*, III, 249.
2. Ebersolt. Fresques byzantines de Néréditsi. *Monuments Piot*, XIII, 1906, fig. 4.
3. Palmieri. *Vizantijski Vremennik*, XII, 1905, p. 571.

de Kahrié-Djami, à Arab-Djami près de Galata, on a mis à jour des peintures antérieures au XIIIe siècle représentant des figures de saints se détachant sur un fond bleu[1]. A Salonique, des fresques très mutilées de Kazandjilar-Djami (XIIIe siècle) présentaient un cycle évangélique avec des portraits de saints et dans le narthex la figure de l'Ancien des Jours ainsi qu'une grande composition du Jugement Dernier. Un fragment de l'Enfer montre au milieu des flammes rouges des clercs aux

Fig. 76. — Joseph interroge Marie. Manuscrit des Homélies de la Vierge du moine Jacob. Paris, Bibliothèque Nationale, gr. 1208. f° 219 v°, XIIe siècle.

Le fond est très probablement la reproduction d'un décor théâtral qui représente la maison de Joseph à Nazareth. La Vierge présente un cartouche sur lequel on lit : ΚΑΙ ΕΠΙΘΥΜΗΣΕΙ Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ Et concupiscet rex, ps. 44, 12).

ornements semés de croix et des personnages coiffés du turban blanc, aux vêtements zébrés de bandes[2].

Mais une œuvre unique en son genre nous renseigne surtout sur les conceptions de cet art populaire si différent de l'iconographie officielle : c'est le manuscrit, orné de peintures, des Homélies sur les fêtes de la Vierge par le moine Jacques de Kokkinobaphos (première moitié du XIIe siècle) que l'on possède en deux exemplaires à peu près identiques[3]. Bien qu'il s'agisse d'un travail luxueux, exécuté pour la bibliothèque impériale, l'inspiration populaire et monastique s'y

1. Ebersolt. *Mission archéologique de Constantinople*. 1921, p. 39-44, pl. XXXIV.
2. Diehl. *Monuments chrétiens de Salonique*, p. 161, fig. 72.
3. Paris. Biblioth. Nation. mss. grec 1208. Vatican mss. grec 1162.

manifeste d'une manière éclatante, mais de plus, comme nous avons essayé de le montrer ailleurs [1], ce cycle de miniatures, dans lequel, à côté de détails empruntés au Protévangile de Jacques, on en trouve d'autres provenant d'une vie syriaque de Marie [2], d'homélies dramatiques et d'autres sources inconnues, nous a conservé dans le menu détail toute la mise en scène d'une pièce de théâtre analogue à nos mystères occidentaux. C'est ce que montrent et la liaison parfaite entre les divers tableaux qui permettent de suivre le développement de l'action, et les divers jeux de scène qui correspondent aux divers moments d'un dialogue (les cinq tableaux de l'Annonciation qui figurent la conversation de l'Ange avec Marie, les reproches de Joseph et la justification de Marie en quatre tableaux, fig. 76), et la permanence de certains décors (maison de Joachim, intérieur du Temple de Salomon, maison de Joseph à Nazareth), et le caractère irréel d'autres décors isolés qui transportaient l'action tantôt en plein ciel, tantôt au fond des enfers, tantôt au temps des patriarches de l'Ancien Testament. Des tableaux à grand spectacle, processions, cortèges solennels, comme celui de la Présentation de Marie au Temple, interrompaient le dialogue et donnaient à la pièce le caractère de drame romantique que présentent nos mystères d'Occident. Un prologue, dont les principaux personnages étaient Joachim et Anne, avait pour sujet la Conception de Marie, puis six actes racontaient successivement la Nativité de Marie en présence des douze chefs des tribus d'Israël, sa Présentation au Temple et sa vie dans le Temple, son mariage avec Joseph, l'Annonciation (9 tableaux), la Visitation (13 tableaux), l'Accusation de Marie et de Joseph devant le Sanhédrin et leur innocence reconnue (15 tableaux).

On voit quelle est la richesse de cette iconographie, si on la compare à celle des églises. Les grottes de Cappadoce elles-mêmes ne présentent pas de cycle aussi complet ; mais, comme l'a fait remarquer le R. P. de Jerphanion [3], certains détails de leur décoration, le voyage de Joseph et de Marie à Bethléem, le cycle du Baptême de Jésus, les réflexions des enfants qui assistent à l'entrée à Jérusalem (peintures de Toqale), semblent bien voisins de ces dialogues scéniques dont les manuscrits du moine Jacques nous ont conservé un ensemble, et il y aurait lieu de rechercher si certains thèmes adoptés dans l'iconographie des églises n'ont pas cette origine. On ne peut nier par exemple les rapports étroits qui existent entre les cinq tableaux de l'Annonciation dans les Homélies du Moine Jacques et les quatre tableaux consacrés à cette scène dans l'illustration de l'hymne Akathistos où sont glorifiés les épisodes de la vie de la Vierge.

1. L. Bréhier. Les miniatures des Homélies du moine Jacques et le théâtre religieux à Byzance. *Monuments Piot*, XXIV, 1921. — *L'Art byzantin*, 1924, p. 63-72.

2. Baumstark. *Oriens Christianus*, 1905, IV, p. 187-190.

3. G. de Jerphanion. *Le rôle de la Syrie dans la formation de l'iconographie*, p. 377.

Phot. Houvet

Rois et Reines de Juda.
Statues du Portail Royal de Chartres.

Tel fut le développement de cet art monastique et populaire, véritable épanouissement des thèmes religieux créés en Syrie et en Palestine dès la fin de l'antiquité. On voit à quel point il s'oppose à l'art liturgique des grandes églises et toute la distance qui sépare les deux écoles, l'une revêtant des formes pures de l'art antique les conceptions de théologiens, l'autre cherchant à faire revivre l'histoire sacrée dans son aspect pittoresque et dramatique. Entre les évêques lettrés et humanistes qui présidaient à l'ornementation des églises et les pauvres ascètes qui barbouillaient les parois de leurs ermitages rustiques, la partie ne semblait pas égale ; il est arrivé cependant que les circonstances ont favorisé l'essor de cet art populaire et qu'il a fini par se substituer à l'iconographie officielle : telle est la dernière évolution de l'art byzantin.

IV

La raison pour laquelle l'art populaire a évincé ainsi l'art officiel est l'accroissement soudain et extraordinaire de l'influence monastique dans l'État byzantin et dans l'Église grecque à la fin du XIIIe siècle. La prise de Constantinople par les croisés en 1204, l'établissement des Vénitiens dans les îles, des Lombards en Macédoine, des chevaliers français en Grèce, les invasions des Bulgares et des Turcs avaient ruiné l'Empire et exaspéré chez les Grecs la haine des étrangers. C'est de cette époque que date vraiment la forme moderne du patriotisme hellénique, et les moines, ennemis naturels des Latins, dont ils rejetaient la communion, en furent les plus ardents défenseurs. En face des politiques comme l'empereur Michel Paléologue (1261-1282) et le patriarche Jean Veccos (1271-1285), qui voyaient dans la réconciliation de l'Église grecque avec l'Église romaine le seul espoir de salut pour l'Empire, les moines se dressèrent comme les champions de l'autonomie religieuse et de l'indépendance nationale. Le sentiment populaire fut avec eux et l'aristocratie, menacée dans ses possessions territoriales par de véritables jacqueries de paysans, les soutint[1]. Pendant le long règne d'Andronic II (1282-1328), la victoire des moines s'affirma décisive et ce fut désormais parmi eux que se recruta le haut clergé ; aux évêques humanistes de l'âge précédent, comme Eustathe de Thessalonique, le commentateur d'Homère, succédèrent des ascètes farouches comme ce patriarche Athanase (1289-1293) qui avait été ermite avant d'occuper le siège de Constantinople et entreprit de réformer l'Église en établissant une véritable inquisition monastique. Un fait révèle l'influence prise par les moines dans la société : comme en Occident, beaucoup de grands personnages revêtaient l'habit monastique à leur lit de mort et même, longtemps avant d'accomplir ce rite

1. Tafrali. *Thessalonique au XIVe siècle*. Paris, 1912.

suprême, quelques-uns faisaient représenter dans les églises qu'ils avaient dotées une double effigie de leur personne : on voyait d'un côté le haut dignitaire avec les insignes officiels du siècle, de l'autre le même personnage recouvert de la « mandya » monastique dont il voulait faire sa dernière parure ici-bas[1].

Il n'est donc pas étonnant que les moines, devenus les directeurs de la pensée religieuse, aient introduit dans les églises l'art qui leur était familier. Mais il s'est trouvé en outre que cet art répondait d'une manière merveilleuse aux aspirations nouvelles de la piété populaire. Le mouvement de mysticisme qui a ébranlé toute l'Europe au XIVe siècle, s'est fait sentir aussi bien dans l'empire grec qu'en Occident. Ce fut des monastères de l'Athos que sortirent les Hésychastes (Quiétistes) qui prétendaient, à l'aide d'un système de méditations et d'exercices, dont quelques-uns ressemblent à ceux des fakirs, parvenir jusqu'à la contemplation divine et voir la lumière incréée qui parut sur le Thabor au jour de la Transfiguration. Attaqués par des humanistes comme Barlaam, ils se défendirent avec vigueur et mirent en déroute leurs adversaires : le triomphe du mysticisme dans l'Église suivit de près celui du monachisme dans l'État[2]. La littérature religieuse reflète ces tendances; les sermonnaires délaissent l'arsenal de la dialectique pour s'adresser au sentiment. Dans un sermon de Maxime Planudes (1260-1310) sur la sépulture du Christ, ce n'est pas l'idée du salut qui est mise en lumière, mais l'auteur décrit par le menu toutes les souffrances endurées par Jésus en y associant celles de Marie. La Vierge pleurant sur le cadavre de son fils énumère tous les supplices qu'il a subis et montre que chacun d'eux a été pour elle[3] la cause d'une douleur plus grande encore. L'idée d'une « Passion de la Vierge » parallèle à celle du Christ se dessine et plus tard l'art occidental la développera[4]. A cette méditation des épisodes de la Passion s'associe celle des « vingt-quatre stations », οἶκοι, de la Mère de Dieu, telles qu'elles sont célébrées dans l'hymne Akathistos, qui a dans la dévotion orientale un rôle analogue à la méditation des « mystères du Rosaire » chez les Occidentaux[5]. Ces vingt-quatre épisodes sont représentés fréquemment

1. Voy. les exemples de Mistra. Millet. *Portraits byzantins. Revue de l'Art chrétien,* 1911, p. 445-451 (Portrait de Théodore Paléologue, despote de Mistra).

2. Sur ces faits voy. Tafrali. *Thessalonique au XIVe siècle.* Paris, 1912.

3. *Pat. Gr.*, CXLVII, p. 986 et suiv.

4. Mâle. *L'art religieux de la fin du moyen âge.* Paris, 1908, p. 118 et suiv.

5. De Meester. *Voyage de deux bénédictins aux monastères du Mont Athos.* Paris, 1908, p. 219. L'hymne Akathistos (qui doit être chanté debout) apparaît dans l'Église grecque au VIIe siècle, mais on y associa plus tard la commémoration de la défense de Constantinople contre les Arabes en 677, grâce à l'intervention miraculeuse d'une icone de la Vierge.

Les 24 stations se divisent en deux groupes. I. *Groupe historique :* 1-4. Annonciation. — 5. Visitation. — 6. Doutes de Joseph. — 7. Nativité et adoration des bergers. — 8. Mages guidés par l'étoile. — 9. Adoration des Mages. — 10. Retour des Mages. — 11. Fuite en Egypte. — 12. Présentation au Temple. — II. *Groupe historique :* 13. La nouvelle création du Christ. — 14. Vierge glorifiée par les saints. — 15. Le Christ aux cieux et sur la terre. — 16. Le Christ au milieu des anges. — 17. La Vierge et les rhéteurs. —

depuis le XIVe siècle dans les églises. Enfin le culte des images devient de plus en plus l'aliment essentiel de la piété grecque. Pour Théodore, évêque d'Andida (Pamphylie) (XIIIe siècle), la liturgie, symbole du sacrifice de Jésus, est fondée sur les paroles du Christ, sur le témoignage des Évangiles et sur les images qui exposent à notre vue tous les mystères de l'Incarnation. Les pèlerins russes à Constantinople décrivent la procession, qui avait lieu chaque semaine, de l'image de la Vierge peinte par saint Luc : un homme la portait sur ses épaules, les bras en croix, les yeux bandés, tandis que deux diacres agitaient devant la sainte icone les éventails sacramentels réservés aux saintes espèces [1].

A une piété aussi ardente les conceptions théologiques un peu froides de l'âge précédent ne pouvaient suffire ; il lui fallait des représentations plus vivantes et capables de mettre les âmes en contact intime avec la réalité de l'histoire de Jésus. L'art monastique répondait à ces exigences et ce fut l'origine de son succès. D'autre part, les désastres politiques et économiques de l'Empire ne furent peut-être pas étrangers à l'adoption d'une nouvelle technique, moins coûteuse que l'ancienne. Sauf quelques exceptions, on renonça aux lambris de marbres précieux et aux mosaïques d'émail pour couvrir les églises de fresques depuis le pavé jusqu'au sommet des voûtes.

Aujourd'hui les belles mosaïques de l'église de Chora (Kahrié-Djami) à Constantinople, exécutées sous Andronic II (1282-1328), aux frais du ministre Théodore Métochitès, l'ensemble incomparable, mais en partie mutilé, des fresques des églises de Mistra, capitale du despotat de Morée, les peintures des églises de l'Athos, celles des pays slaves, Serbie, Bulgarie, Russie, ou des pays roumains, quelques séries de miniatures, parmi lesquelles il faut mettre au premier rang le Psautier serbe de Munich, enfin un grand nombre d'icones et d'objets liturgiques que conservent les musées et les trésors d'églises, nous permettent de nous faire une idée très nette de ce dernier stade de l'iconographie byzantine.

On constate d'abord une parenté évidente entre tous ces monuments, qu'ils appartiennent au XIVe ou au XVIe siècle, qu'ils aient été exécutés aux couvents de l'Athos ou dans des églises russes. On a la preuve que des cartons, composés une fois pour toutes, ont dû circuler de monastère en monastère : telle peinture de Mistra reproduit exactement une mosaïque de Kahrié-Djami [2]. Bien plus, des

18. Le Christ rédempteur. — 19. Vierge protectrice. — 20. Le Pantocrator. — 21. La Vierge qui éclaire. — 22. Le Christ miséricordieux. — 23. La Vierge église vivante (portant l'Enfant). — 24. Vénération de l'icone de la Vierge. — (Voir Tafrali. Iconographie de l'hymne Akathistos. *Bulletin Commission des Monuments Historiques de Roumanie*, 1914

1. Etienne de Novgorod. Soc. Orient Latin. *Itinér. russes*. p. 119-120. Cf. le témoignage de Clavijo (1403). (Mérimée. *Etudes sur les arts*, p. 334).

2. Par exemple la Bénédiction de la Vierge par les prêtres. Schmitt. *Kahrié-Djami*, pl. XXIV. Millet. *Mistra*, pl. LXXV, 3.

moines ont rédigé des manuels détaillés, des « Guides de la Peinture » où l'ordonnance et les éléments des scènes sont indiqués avec une véritable minutie. L'un de ces ouvrages, retrouvé par Didron au Mont Athos en 1839, a été composé par le moine Denys de Fourna au commencement du XVIIIe siècle, d'après des sources plus anciennes [1]. Il a passé longtemps pour un code officiel et inviolable, alors que

Fig. 77. — La distribution de la pourpre 1321-1332 Mosaïque du narthex de Kahrié-Djami, à Constantinople.

c'est un simple répertoire destiné à venir en aide aux praticiens. Il n'en montre pas moins le caractère immuable qu'a pris à la longue dans l'Église grecque l'art religieux.

D'autre part, la filiation entre ces œuvres modernes et les monuments de l'art populaire, exécutés entre le Xe et le XIIe siècle, est aussi certaine. A Mistra comme

1 Didron et Durand *Manuel d'Iconographie chrétienne* Paris, 1845 Papadopoulos-Kerameus *Denys de Fourna*, Saint Pétersbourg, 1909 Voy les conclusions de Diehl, *Manuel d'Art byzantin*, p. 774, *et compte-rendu du Congrès des Études Byzantines à Bucarest*, Bucarest, 1925, p. 73 (intéressante communication de V. Grecu sur la question).

en Cappadoce on trouve le même parti pris de couvrir de fresques tout l'espace disponible, la même prédominance des compositions sur les figures isolées qui s'alignent généralement au registre inférieur, la même recherche des détails pittoresques et du réalisme, la même inspiration iconographique. Dans ce dernier domaine les points de contact sont fréquents : le Christ en costume épiscopal de la Divine Liturgie, le Christ représenté au milieu d'une gloire dans la scène de l'Anastasis, les épisodes du massacre des Innocents, la conservation de motifs archaïques tels que la Visite des Saintes Femmes au tombeau, placée à côté de l'Anastasis, le développement donné au cycle de la Passion et à l'histoire des saints, on retrouve à Mistra, au Mont Athos, dans le Psautier Serbe et dans le Guide de la Peinture tous ces détails caractéristiques inconnus à l'art officiel du XIIe siècle et fréquents déjà dans les œuvres de l'école cappadocienne.

Coll. Hautes Etudes (Millet).

Fig. 78. — Résurrection de Lazare, Mistra (Péloponèse). Fresque de la Peribleptos, milieu du XIVe siècle. D'après G. Millet, *Mistra*, pl. CXVIII, 4.

Il est vrai qu'on les y retrouve complètement transformés. Pour s'acclimater à Constantinople l'iconographie monastique a dû dans une certaine mesure se plier à la tradition hellénistique toujours vivante. On a admis les paysages pittoresques mais c'est aux modèles antiques qu'on a demandé leurs éléments : de là ces architectures gracieuses, d'aspect tout pompéien, qui font le charme des tableaux de Kahrié-Djami et de Mistra ; de là ces belles figures masculines ou féminines, par exemple les vierges qui forment la suite de Marie dans la Distribution de la pourpre et qui ont des traits réguliers, des proportions élégantes et une noblesse d'attitude vraiment dignes de statues antiques[1] (fig. 77). On est donc fondé à parler d'une « renaissance » antique à l'époque des Paléologues. L'art du XIVe siècle résulte

1. Schmitt, *Kahrié-Djami*, pl. XXVIII

d'un compromis entre l'iconographie monastique et le style hellénistique qui s'était conservé à Byzance. C'est de là que vient son caractère complexe, parfois même incohérent : dans un seul tableau on voit la perspective inverse employée à côté de la perspective directe[1] : la tradition populaire a fourni l'une, l'autre provient de l'art hellénique. Il semble, comme l'a montré M. G. Millet, que l'art byzantin soit remonté à ses sources et l'on est étonné de retrouver sur les fresques de Mistra des interprétations iconographiques abandonnées par l'art du XIIe siècle et qui remontent au début du moyen âge. La première qualité qui distingue cet art de l'iconographie officielle du XIIe siècle, c'est son réalisme pittoresque : les compositions ont perdu leur caractère abstrait, les personnages ont cessé d'être des « types » pour redevenir des hommes, les scènes ne se passent plus dans l'éternité, mais à un moment précis du temps et sur la terre, au milieu d'un vrai paysage.

L'étude des divers aspects que présente une composition traditionnelle, par exemple la Résurrection de Lazare, va nous permettre d'apprécier le progrès de l'invention personnelle de ces maîtres. Au XIIe siècle dans l'art officiel c'est une scène abstraite et presque symbolique : Jésus et deux apôtres, Marthe et Marie prosternées, la momie de Lazare droite dans son cercueil en sont les seuls éléments[2]. A la chapelle de l'Ascension de Gueurémé (Cappadoce)[3] et sur l'Évangéliaire d'Iviron[4] apparaissent de nouveaux détails. A Gueurémé le tombeau est creusé dans un rocher en forme de pyramide : un homme en écarte la pierre, un autre soutient le mort. Sur la miniature la disposition du tombeau est semblable, mais deux hommes portent la lourde pierre qui le fermait et, en face des apôtres qui suivent Jésus, se montre un autre groupe de spectateurs ; c'est là qu'apparaît le détail réaliste de l'homme qui se bouche le nez[5]. Parvenue à ce stade de développement, la composition a inspiré à la fois un peintre de la Peribleptos de Mistra[6] (fig. 78) et Giotto dans la chapelle de l'Arena, à Padoue[7] ; sur la fresque italienne on trouve une composition mieux ordonnée, des costumes plus pittoresques, des figures plus belles, mais les éléments iconographiques n'ont pas varié. Tout au contraire, un peintre de la Pantanassa de Mistra[8] a su élargir ces données et présenter un nouveau modèle (fig. 79). Au milieu d'un amoncellement grandiose de rochers dénudés et couronnés d'architectures on aperçoit l'ouverture

1. Schmitt. La Renaissance de la peinture byzantine au XIVe siècle (*Revue archéologique*, 1912, II, p. 127-142).
2. Panneau des douze fêtes. Palerme, Chapelle Palatine (Dalton. *Byzantine Art*, p. 240, 647).
3. De Jerphanion. *Revue archéolog.*, 1908, II, 25.
4. Dalton. p. 475.
5. Cf. Jean. XI, « jam fœtet ».
6. Millet. *Mistra*, pl. CXVIII, 4 (milieu du XIVe siècle).
7. Exécutées vers 1306.
8. Millet. *Mistra*, pl. CXL. 3 (milieu du XVe siècle).

béante de plusieurs caveaux rupestres : à gauche le Christ s'avance suivi des Apôtres et, au milieu, se tient un groupe pittoresque de spectateurs. A droite est la momie de Lazare, à l'entrée du sépulcre : un homme commence à détacher ses bandelettes, tandis qu'un autre se bouche le nez et fait un geste de découragement ; deux autres hommes ont enlevé la pierre du tombeau et la portent péniblement sur leurs épaules. Le maître de la Pantanassa a donc su donner une interprétation pittoresque et personnelle sans cesser de respecter la tradition.

Cl. Hautes Études. Millet.

Fig. 79. — Résurrection de Lazare. Mistra. Fresque de la Pantanassa, milieu du xve siècle. D'après G. Millet, *Mistra*, pl. CXL, 3.

La même imagination, le même désir d'animer les compositions au moyen d'éléments pittoresques distinguent les maîtres de cette époque. A Kahrié-Djami c'est le splendide jardin, le « paradis » de l'Annonciation à Sainte-Anne, avec sa « phiale » déversant l'eau en plusieurs cascades et ses pavillons couverts de coupoles [1] ; c'est le donateur, Théodore Métochitès, prosterné aux pieds du Christ dans sa magnifique tunique dorée et son manteau vert brodé de fleurs rouges, tandis qu'un haut bonnet de soie blanche à raies rouges couvre sa tête [2] ; c'est encore le paysage de Nazareth, une jolie petite ville dont les toits rouges se détachent au

1. Schmitt. Pl. II.
2. Schmitt. Pl. LVII

milieu des montagnes et vers laquelle s'avance la Sainte Famille, saint Joseph portant Jésus sur ses épaules, tandis qu'un serviteur tire l'âne par la bride[1]. A Mistra, au Brontochion, c'est la troupe pittoresque des anges agenouillés avec un cierge à la main[2], ou le paysage sinistre des rochers aux formes étranges au milieu duquel a lieu la Descente aux Limbes[3], ou encore le tableau de la confusion, au concile de Chalcédoine, des hérétiques qui s'en vont la tête basse et se lamentant. Quelques fautes de goût, dues à l'interprétation trop littérale des figures de rhétorique, se montrent çà et là. Au Brontochion, au-dessous d'un portrait de saint Basile, coule un fleuve qui vient alimenter un puits, autour duquel s'empressent des moines et l'un deux, tirant la corde, se prépare à puiser de l'eau[4]. La même liberté a accentué encore l'anachronisme des costumes. Le Christ en costume d'archevêque ou avec les ornements impériaux et même la Vierge habillée comme une impératrice la tête ceinte du diadème, ont pénétré définitivement dans l'art religieux[5] (fig. 89).

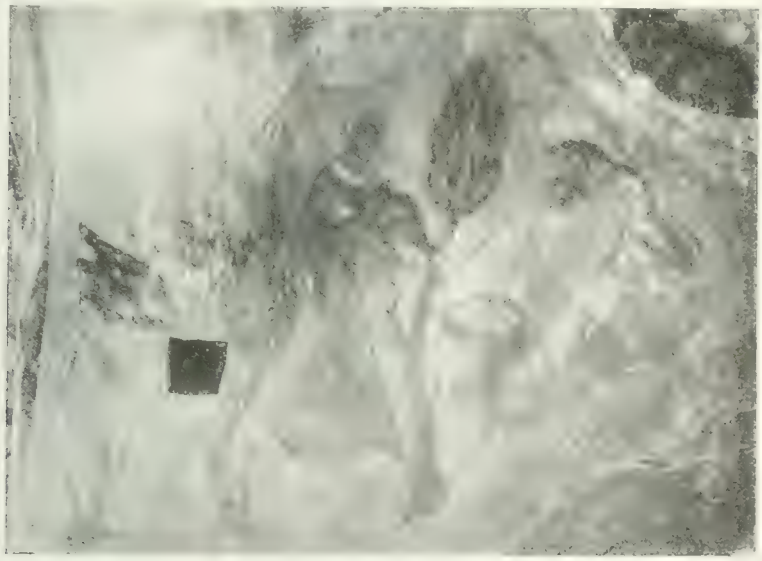
Un autre caractère de cet art, tout à fait contraire à l'idée qu'on se fait communément de l'art byzantin, c'est sa recherche continuelle de la vie et du mouvement même désordonnés. Les figures ne sont plus immobiles, elles ne se contentent plus de marcher, elles courent ou elles volent. Tels les anges qui portent les instruments liturgiques dans la composition de la Peribleptos et dont la démarche fougueuse n'éveille en rien l'idée d'une procession sacerdotale[6] (fig. 82); tels les chérubins qui supportent dans plusieurs scènes la gloire du Christ[7] : ceux de Saint-Vital de Ravenne soutenaient immobiles et les bras tendus le médaillon de l'agneau[8] : ceux de Mistra volent, le corps entièrement recourbé, et semblent entraîner la gloire du Christ dans un mouvement vertigineux. Qu'y a-t-il de plus vivant, par exemple, que le tableau d'Hérode ordonnant le massacre des Innocents à Kahrié-Djami ? Assis sur son trône, couronne en tête, il parle à des soldats qui l'écoutent attentivement : quelques-uns tendent le cou pour mieux entendre, d'autres portent déjà la main au fourreau de leur sabre[9]. Qu'y a-t-il de plus dramatique, en revanche, que le sacrifice d'Abraham de la Peribleptos[10] ? Au milieu d'un paysage sévère on voit le patriarche littéralement couché sur le corps d'Isaac qu'il

1. Schmitt. Pl. XXXIX.
2. Millet. Pl. XCIX, 2.
3. Millet. Pl. CXVI, 3 église de la Peribleptos.
4. Millet. Pl. CIII, 4.
5. Didron. *Annales archéol.*, 1844, p. 159 (Deisis d'Athènes). *Id.* Psautier serbe. Millet, *Rev. archéol.*, 1908, 1.
6. Millet. Pl. CXIII, 1.
7. *Brontochion*, Millet, pl. C. 1-2. *Pantanassa*, *Id.*, pl. CXXXVII, 4.
8. Ricci *Ravenna*, pl. CII.
9. Schmitt. Pl. XXXVI.
10. Millet. Pl. CXIII, 3.

maintient face contre terre avec ses genoux ; il va lever le couteau, mais il dresse la tête, attentif aux paroles de l'ange qui s'élance vers lui.

C'est grâce à ces qualités que les maîtres du XIVe siècle sont parvenus à renouveler les vieux thèmes. Sans doute l'ordonnance des images est restée dans ses lignes essentielles conforme au plan classique du XIe siècle, mais le nombre des scènes a singulièrement augmenté, et les modifications architecturales qui ramènent l'église au type plus allongé de la basilique à coupole augmentent encore l'espace disponible[1].

Malgré la conservation de certaines données traditionnelles (la pose du Christ



Coll. Hautes Études. Miquel.

Fig. 80. — La sage femme Salomé. Fresque de Mistra. Peribleptos, XIVe siècle.

assis sur l'ânesse dans l'Entrée à Jérusalem, les détails de la Nativité (fig. 80, etc...) la plupart des compositions iconographiques ont pris un aspect nouveau, et quelques scènes inconnues à l'époque précédente ont été créées pour combler des lacunes et composer un récit suivi. Mais trois groupes de scènes surtout ont subi des modifications. Ce sont d'abord celles de la jeunesse de la Vierge, dont le narthex de Kahrié-Djami fournit un récit aussi détaillé que gracieux, depuis l'épisode des offrandes de Joachim repoussées jusqu'à l'Annonciation (fig. 77) ; le récit se continue par celui de l'enfance et des miracles du Christ. La même inspiration des apocryphes se manifeste à Mistra. Au Brontochion, quatre tableaux racontent la Dormition[2] : on voit d'abord les adieux de la Vierge à genoux sur un lit élevé

1. Diehl. *Art byzantin*, p. 713.
2. Millet. Pl. CI-CII.

entouré de quatre candélabres; à droite et à gauche, les apôtres, ainsi que saint Denys l'Aréopagite et saint Timothée en costume épiscopal pour réciter les prières liturgiques : dans le haut, un vol d'anges. Puis c'est la mort de Marie avec le Christ venant chercher son âme au milieu des apôtres consternés. Le cortège pittoresque des funérailles avec la procession des apôtres portant les candélabres et

Coll. Hautes Études (Millet).

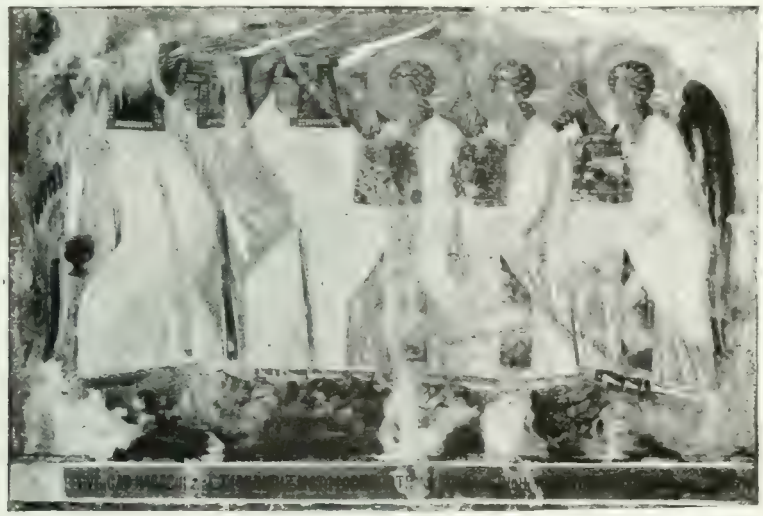
Fig. 81. — Le miracle de la verge fleurie. Fresque de Mistra, Peribleptos, XIVe siècle.
Les prétendants à la main de Marie ont déposé leur bâton dans le Temple. Celui de Joseph, couvert de fleurs, lui est remis par le grand-prêtre.

le lit funèbre sur les épaules de quatre hommes forme un troisième tableau; au premier plan un ange, l'épée nue, vient de trancher les mains du grand-prêtre qui a voulu insulter le corps de Marie; on voit les mains profanes attachées au lit[1]. Un quatrième tableau montre les apôtres refermant le cercueil. De même l'illustration des οἶκοι (stations) de l'hymne Acathistos se répand de plus en plus dans l'iconographie[2]. Enfin les parents de la Vierge sont associés à sa gloire : Anne

1. Sur cette scène, voy. Salomon Reinach et G. Millet, *Rev. archéol.*, 1912, II, p. 334 et suiv.
2. Mistra, Pantanassa. Psautier serbe de Munich.

et Joachim se trouvent parfois en prières aux deux côtés des Vierges de majesté représentées dans les absides[1].

Ce sont ensuite les épisodes de la Passion, dont le développement est encore plus accentué que dans les grottes de Cappadoce (fig. 82). La *Divine Liturgie*, dont la plus belle représentation se trouve à la Peribleptos de Mistra, prend un caractère de grandeur épique[2]. Ce sont des troupes d'anges portant tous les instruments du culte qui viennent remplir auprès du Christ, vêtu en grand-prêtre, les fonctions des diacres, tandis que les figures d'évêques, autrefois immobiles dans



Coll. Hautes Etudes (Millet).

Fig. 82. — La Divine Liturgie (fragment). Peinture de la Peribleptos de Mistra, milieu du xve siècle.

l'abside, s'associent directement au divin sacrifice et murmurent, inclinées vers le Seigneur, les prières de la consécration. Comme pour rendre plus éclatant encore le caractère du sacrifice liturgique, on voit parfois un petit enfant ou un agneau couché sur un autel entre des évêques ou des anges, assistés d'évêques et officiant[3]. Les mêmes sujets ornaient fréquemment les étoffes destinées au culte[4].

Le récit de la mort du Christ ne comprend pas moins de six épisodes à la Peribleptos : le Portement de croix avec Jésus, les épaules courbées, tenant la hampe d'une immense croix grecque et attaché au cou par une corde qu'un soldat tire avec brutalité ; la Mise en croix, qui montre deux bourreaux montés sur

1. Brontochion, narthex (Millet, pl. XCVII, 2), Pantanassa, abside (Millet, pl. CXXXVII, 3-5).
2. Millet. Pl. 113-114.
3. Millet. Pl. CX, 1; CXI, 1; CXXXIII, 3.
4. Epitaphios de Salonique (Millet et Le Tourneau. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1905). Étoffe de Castell'Arquato (Plaisance) (Munoz. *Art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, pl. I). Dalmatique de Charlemagne, Saint-Pierre de Rome (Diehl. *Art byzantin*, 800).

une échelle et maintenant à la croix le Christ nu jusqu'à la ceinture, la poitrine décharnée, la tête penchée, les yeux clos avec une expression de douleur intense ; le Crucifiement, mutilé à la Peribleptos, mais visible en d'autres églises, se détachait sur un fond d'architectures ; des groupes pittoresques de saintes femmes et de soldats se voyaient devant les trois gibets et le Christ sur la croix était représenté mort, la tête tombante, le corps entraîné à droite par son propre poids et infléchi en arc de cercle[1] ; puis viennent la démarche de Joseph d'Arimathie auprès de Pilate pour réclamer le corps du Christ, la Descente de croix avec le détail déjà connu des peintres cappadociens, de Marie recevant le corps du Sauveur et le tenant dans ses bras sa joue contre la sienne, enfin les lamentations funèbres avant la mise au tombeau. Cette scène pathétique du « thrène », mal conservée à la Peribleptos et aux Saints-Théodores, montrait la douleur poignante de Marie, ici embrassant le corps de Jésus, là se meurtrissant le visage de ses mains : tout autour d'elle les saintes femmes et les Apôtres désolés, et, de chaque côté de la croix, deux anges s'envolant avec un geste de désespoir[2] (fig. 83).

Fig. 83. — Le Thrène (Lamentations). Évangéliaire de Vatopédi. Mont Athos, XIIIe siècle, f° 17 v°.

Dans le fond, la croix vide du Golgotha avec le titulus et les anges éplorés. Le Christ est couché sur le lit funèbre derrière lequel sont désignés par des inscriptions la Vierge et saint Jean.

La vie des saints tient aussi, comme dans les grottes de Cappadoce, une place importante dans cette iconographie. Les nombreuses figures isolées sont souvent accompagnées d'effigies de donateurs. Le calendrier liturgique s'enrichit d'une multitude de noms jusque-là ignorés : au Brontochion et à la Pantanassa on voit les portraits des « Soixante-dix apôtres », c'est-à-dire des premiers disciples et successeurs des Apôtres[3]. Mais surtout au-dessus des figures

1. Cf. la fresque si émouvante de Kalinitch (Serbie). Millet, ap. Michel. *Histoire de l'Art*, III, p. 954.
2. Millet. Pl. LXXXVIII, 2 ; pl. CXXII, 4.
3. Millet. Pl. XCIV, 142-148. Voy. leurs noms, *Guide de la Peinture*, éd. Didron, p. 309.

apparaissent des séries de tableaux où leur histoire est racontée d'une manière fort pittoresque, comme la vie de saint Démétrius et de saint Nestor, les miracles de saint Cosme et de saint Damien placés à côté de ceux du Christ à la Métropole de Mistra[1]. Une icone peinte à l'huile au XVIe siècle par Emmanuel Tzanfournari et conservée au Vatican montre les lamentations funèbres des solitaires autour du corps de saint Éphrem. A l'arrière-plan on aperçoit les ascètes quittant leurs ermitages pour venir assister aux funérailles ; l'un d'eux se fait porter en litière, un moine a pris un vieillard sur ses épaules ; d'autres sont représentés priant dans des grottes de rochers, tandis qu'au milieu, un stylite juché sur sa colonne tend une corde à laquelle est attaché le seau qui servira à remonter ses provisions[2]. Un fait montre la place que tiennent désormais les saints dans l'iconographie : saint Démétrius était associé à la Vierge sur une icone de Thessalonique et sur les monnaies impériales[3]. Quelquefois aussi, comme dans l'art occidental de la même époque, on voit des suppliants présentés à la Vierge de majesté par leurs saints patrons[4].

Coll. Hautes Etudes (Millet).

Fig. 84. — L'Exaltation des Images. Fresque de l'église de Lavra, Mont Athos, datée de 1535

Au premier plan l'icone de Marie, mère de Dieu. A sa droite l'impératrice Theodora et l'empereur Michel III, nimbés. A sa gauche le patriarche Méthodius et les évêques. Au deuxième plan les moines tenant l'icone du Christ. La fête de la restitution des images ainsi représentée est célébrée dans l'Église grecque sous le nom de *fête de l'orthodoxie* le premier dimanche de Carême.

Un des anniversaires les plus glorieux de l'histoire de l'Église grecque, celui de la restitution des images en 842, célébré le premier dimanche du Carême sous le nom de « fête de l'Orthodoxie »,

1. Millet. Pl. LXVIII-LXX, LXXIII-LXXIV.
2. Muñoz. *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*. Rome, 1906, p. 33.
3. Tafrali. *Thessalonique au XIVe siècle*, p. 142-143.
4. Millet. Pl. XC, 4 ; XCI, 4.

a inspiré une composition triomphale qui apparaît en 1535 au monastère de Lavra (fig. 84) et devient vite populaire.

Enfin, les figures allégoriques que l'iconographie byzantine avait abandonnées reparaissent à son déclin. La Trinité est représentée à la Peribleptos par un vieillard à longue barbe avec la colombe du Saint-Esprit à ses pieds et plus bas le Christ de la *Divine Liturgie* en costume épiscopal[1]. Les églises de l'Athos et le *Guide de la Peinture* connaissent la Fontaine de vie, au sommet de laquelle apparaît le buste de la Vierge portant l'Enfant et où les hommes viennent s'abreuver[2]. Dans le Psautier serbe se voit une figure de la Mort qui gesticule comme les personnages de nos danses macabres, et tend avec un geste brutal la coupe fatale à un jeune homme couché sur son lit au milieu des siens consternés[3]. Des peintures de l'église d'Iviron et de celle de Sophadès en Thessalie représentaient par des roues à plusieurs rayons le monde et les âges de la vie, tels que les décrit le *Guide de la Peinture :* au moyeu de la roue était Chronos ; le Jour et la Nuit la tiraient alternativement et les différents âges s'agitaient à la circonférence[4].

V

La prise de Constantinople par les Turcs anéantit la puissance politique de l'hellénisme, mais non l'art religieux qui continua à se développer dans tous les pays du monde orthodoxe marqués de l'empreinte spirituelle de Byzance, dans la république monastique du Mont Athos, dans la Serbie des despotes, dans la Russie novgorodienne et moscovite, dans les jeunes principautés valaques et moldaves. Si la catastrophe de 1453 fit déchoir Constantinople de son rang de capitale artistique, un vaste champ s'ouvrait encore aux maîtres grecs dispersés et les explorations archéologiques ont mis en pleine lumière l'action puissante qu'ils ont exercée. Les disciples formés par eux dans ces diverses régions continuèrent leur œuvre en l'adaptant plus ou moins aux traditions de leurs pays et aux formes nouvelles prises par la piété populaire. On peut suivre jusqu'au XVIIIe siècle le développement de ces écoles nationales sorties du tronc commun de l'art byzantin et qui ont d'ailleurs entre elles une parenté étroite due à cette communauté d'origine. Aujourd'hui encore, malgré plusieurs siècles de culture occidentale, les pays orthodoxes ont conservé dans l'ornementation de leurs églises l'ordonnance et les compositions de l'iconographie byzantine.

1. Millet. Pl. CXIII, 2.
2. Ed. Didron, p. 288.
3. Strzygowski. *Serbische Psalter*. Vienne, 1906, pl. I, 1.
4. Didron. *Annales archéolog.*, 1844, p. 35, 242.

Malgré des découvertes importantes et des travaux de grande valeur, l'histoire de cette survivance de l'art byzantin est encore loin d'être établie ; cependant on peut tenter d'en dégager les grandes lignes. Du XIVe au milieu du XVIe siècle l'influence byzantine reste prépondérante et l'activité créatrice est remarquable : l'école de peinture qui a produit les chefs-d'œuvre de Kahrié-Djami et de Mistra couvre les murailles et les voûtes des églises de scènes continues à la manière d'une frise et revêt de couleurs éclatantes, rehausse de fonds d'architectures pittoresques, les thèmes de la tradition cappadocienne[1]. Mais déjà une école d'esprit tout différent se manifeste et étend à la décoration picturale des églises les procédés de composition et de technique usités pour les icones. La Crète serait le point de départ de cette école qui orna vers 1350 la Peribleptos de Mistra et atteignit son plein développement au XVIe siècle à Venise, où se trouvait une colonie de Crétois, et au Mont Athos. Elle remplace les frises continues par des tableaux que séparent de véritables cadres et étend à toute l'église le décor réservé aux iconostases qui prennent à cette époque l'aspect d'immenses clôtures atteignant presque la voûte, qu'elles ont conservé jusqu'à nos jours.

C'est cette école qui finit par dominer dans tout le monde orthodoxe depuis la fin du XVIe siècle, mais elle prend dans les divers pays un aspect national et populaire, et sa faculté d'invention n'étant pas renouvelée par l'observation de la nature, elle finit par s'épuiser et tombe soit dans l'académisme hiératique, soit dans l'imagerie pieuse de caractère industriel ; l'invasion de thèmes d'iconographie occidentale finit d'ailleurs par l'altérer et les mesures des princes réformateurs comme Pierre le Grand lui donnent le coup de grâce.

Telle a été l'évolution générale, mais chacun des pays du monde orthodoxe n'en a pas moins son histoire iconographique particulière qu'il convient d'esquisser.

La république de l'Athos, où chacune des nations orthodoxes entretenait un ou plusieurs monastères, est devenue après la chute de Constantinople le principal foyer de l'Orient chrétien ; les détails caractéristiques de ses églises, le chœur tréflé, le double narthex, la « liti », salle réservée à certains offices liturgiques et placée en avant de l'église, sont reproduits dans tout l'Orient et adaptés aux traditions architecturales de la Serbie et de la Roumanie. L'ornementation iconographique surtout prend dès le XVe siècle dans ces églises un caractère presque immuable : c'est l'art religieux de Mistra, mais qui finit par perdre toute liberté et par se cristalliser dans les formules que reproduit l'auteur du « Guide de la Peinture ». Le trait principal qui distingue aussi bien le plan des églises que la disposition des peintures, c'est le compartimentement à l'infini. Toute conception un peu large a

1. M. G. Millet a donné à cette école le nom d'école macédonienne (*Iconographie de l'Évangile*, p. 630).

disparu de cet art : sur les murailles les figures des saints placées à la file sont surmontées de plusieurs registres de tableaux représentant les fêtes liturgiques (fig. 85). Les sujets les plus grandioses sont comme dissimulés, le Pantocrator au sommet d'une coupole surélevée par un tambour, si haut et souvent si étroit, qu'il faut lever la tête pour l'apercevoir, la Panagia orante et la Communion des Apôtres de l'abside cachées à peu près par l'immense barrière de l'iconostase, le Jugement Dernier réduit à une juxtaposition de scènes particulières surchargées de détails.

Et cependant une beauté, un peu étrange pour nos yeux d'Occidentaux, et un

Coll. Hautes Études (Millet).

Fig. 85. La Cène. Fresque du réfectoire de Lavra (Mont Athos), datée de 1512.
Judas, sans nimbe, le troisième à la gauche du Christ, porte sa main au plat. Ins. : Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ.
Le banquet mystique.

sentiment religieux profond se dégagent de ces églises : le grand nombre même de leurs subdivisions augmente l'impression de mystère ; les peintures sur fond d'azur les tapissent comme une tenture aux tons harmonieux relevés par les cadres d'argenterie ou d'orfèvrerie qui ornent l'iconostase ou par les plats de reliure des livres saints ; enfin les détails mêmes de la décoration se trouvent admirablement adaptés à la destination liturgique de chacune des parties de l'église.

Il en est ainsi dans tout l'Orient chrétien, bien que chaque peuple ait réussi à adapter à son tempérament particulier cette tradition un peu étroite.

Il s'est développé en Serbie au XIVe siècle un art religieux très brillant qui procède de la même école que les peintures de Mistra, mais qui a subi dans une certaine mesure l'influence de Giotto et de Duccio. C'est un maître grec, Eutychios, qui a exécuté en 1317 les peintures de Nagoritcha, comme le prouvent la signature

et la date qu'il a laissées au bas de la robe d'un saint[1] et, à défaut de ce témoignage, la composition des fresques suffirait à nous renseigner sur leur origine. Les détails pittoresques, les fonds de gracieuses architectures, la multitude des personnages, le mouvement passionné qui les anime et aussi le sens dramatique, la piété avec laquelle sont détaillés les épisodes de la Passion ou les scènes de la vie de la Vierge, tout nous rappelle Mistra et Kahrié-Djami. Citons entre autres le cycle

Fig. 86. — L'Enfance de la Vierge. Peinture de Stoudénitza (Serbie) (1314).

de la jeunesse de la Vierge de Stoudénitza (1314) et la Passion de Nagoritcha (1317) racontée dans le plus grand détail. Un tableau y représente par exemple les préparatifs de la Mise en croix : on dresse le gibet qu'un bourreau assis par terre maintient de son mieux, tandis qu'un autre est grimpé par derrière jusqu'aux bras de la croix pour fixer l'inscription (*titulus*), qui surmontera la tête du supplicié, et qu'un troisième tient la boîte qui contient d'énormes clous. Une échelle est dressée en avant contre la croix et Jésus escorté des légionnaires romains y monte vivement, tandis qu'à gauche apparaît la figure douloureuse de la Vierge. A Gratchanitsa (avant 1321), la Dormition de la Vierge a donné lieu à une composition grandiose et pittoresque : le cercueil sur lequel est étendue Marie est porté par les

1. G. Millet. L'ancien art serbe. Les églises, 1919, p. 26. Une autre signature mutilée d'un peintre grec se trouve au monastère de Lesnovo

apôtres et les anges, mais le Christ qui apparaît, tenant dans ses mains l'âme de sa mère, est environné de la lumière du Thabor, de l'auréole singulière composée de trois triangles entre-croisés qui montre, suivant les spéculations des Hésychastes que la lumière incréée émane des trois personnes de la Trinité. Jésus est entouré ici d'une foule innombrable de saints dont les nimbes sont superposés tandis qu'en haut des anges tiennent ouvertes les portes du Paradis. Dans la même église, sur la fresque du Jugement Dernier, un détail particulier à l'iconographie byzantine est interprété d'une manière pittoresque qui atteste l'inspiration des modèles antiques : un monstre au dos recourbé emporte sur son dos le char de la Mer, une large conque montée sur des roues d'où se dégage le buste nu de la déesse, pareil à certaines figures qui ornent les vases grecs [1].

Enfin dans les narthex des églises serbes apparaissent les portraits en pied des fondateurs offrant le modèle de l'église : krals, despotes, tsars, simples voiévodes sont là, revêtus des costumes de soie ou de brocart constellés de perles et de pierreries empruntés à la cour byzantine, parfois entourés de leur famille ; les tsars, Miloutin (1281-1321) à Gratchanitsa, Douschan (1331-1355) à Lesnovo portent la couronne fermée et, conformément à l'iconographie impériale, le nimbe autour de la tête. Ces portraits sont vivants et la précision de leurs traits laisse supposer la ressemblance avec les modèles.

Après la mort du tsar Douschan, ce fut la région de la Morava qui devint le centre de la nation serbe. Le même art religieux se développa avec moins de richesse et d'exubérance dans les églises fondées par le prince Lazare (1371-1389) et son fils le despote Étienne (1389-1427) à Ravanitza, à Manasiya, à Kalenitch, etc... A cette époque la Serbie fut conquise comme les autres pays d'Orient par la peinture d'icones de l'école crétoise, et la tradition s'en conserva jusqu'au XVIIIe siècle.

En Bulgarie les murailles des églises, dégagées de leur badigeon, offrent d'intéressants ensembles de fresques exécutées du XIe au XVIIIe siècle. La période la plus brillante paraît avoir été celle de la dynastie des Assen (1186-1277) et de leurs successeurs du XIVe siècle. C'est à cette époque que remontent les fragments de décoration des églises de Tirnovo (églises des Quarante Martyrs et des saints Pierre et Paul), du monastère de Zemen, de Saint-Georges de Sofia, mais l'ensemble le plus remarquable est le cycle iconographique de l'église de Boïana [2], daté de 1259 par une inscription. Dans le narthex les portraits des fondateurs, le « sebastocrator » Kaloian et sa femme Dessislava, en vêtements somptueux, brodés

1. G. Millet. Byzance et non l'Orient. (*Revue archéologique*, 1908, I, p. 171-189) et la Serbie glorieuse (*L'Art et les Artistes*, 1917, p. 51).

2. A 8 kilomètres au sud de Sofia. A. Grabar. L'église de Boïana (*Monuments de l'art en Bulgarie*..., Sofia, 1924). Voir aussi A. Protitch. Guide à travers la Bulgarie. Sofia, 1924

d'animaux héraldiques, font face à ceux du tsar Constantin Assen et de la tsarine Irène. Par leurs thèmes iconographiques, par leur style (caractère dramatique donné aux épisodes de la Passion), enfin par leurs procédés techniques ces peintures annoncent celles de Mistra auxquelles elles sont antérieures de près d'un demi-siècle, mais, si dans leur ensemble elles relèvent de l'art byzantin, le particularisme s'y manifeste par les inscriptions en langue bulgare et par certains détails iconographiques (portraits des donateurs et des souverains, armure bulgare des soldats romains, abondance des saints guerriers qui occupent la bordure inférieure de la décoration, récit détaillé en dix-huit tableaux très pittoresques de la vie et des miracles de saint Nicolas). Parmi les œuvres modernes on peut citer les fresques des églises d'Arbanassi et du monastère de Batckovo, dues à des artistes bulgares formés à l'école de l'Athos (XVIIe et XVIIIe siècles).

Fig. 87. — Saint militaire
Peinture de Boïana (Bulgarie) (1259).
D'après Grabar, *L'église de Boïana*, pl. XIX.

L'ornementation iconographique des églises russes a été renouvelée également au XIVe siècle par la merveilleuse école de Mistra. Les chroniqueurs russes énumèrent les églises que des maîtres grecs ont construites ou décorées, et les peintures de l'église de la Transfiguration de Novgorod datées de 1378 sont attribuées à Theophanes le Grec. Tel a été le point de départ de l'école de peinture de Novgorod dont l'activité se poursuit jusqu'au XVIe siècle. Elle ne tarde pas à prendre un caractère indigène avec André Roublev, élève de Theophanes (début du XVe siècle), dont l'œuvre a été malheureusement trop restaurée, et avec le maître Denis qui exécuta en 1500 les fresques du monastère de Théraponte[1]. La puissante école dont la république de Novgorod fut le centre, conserva la tradition de la peinture impressionniste, des compositions exubérantes présentées dans un cadre pittoresque, du sentiment dramatique de l'art de Mistra. Mais, transplantée en Russie, l'iconographie byzantine se transforme et s'adapte aux formes particulières

1. Sur le développement de la peinture russe, voir le beau livre de Louis Réau : *L'art russe, des origines à Pierre le Grand*, 1921, p. 136-196, p. 281-296, p. 332-350.

de la dévotion nationale. Certains thèmes sont l'objet d'une véritable prédilection, par exemple la représentation de la Trinité sous la forme des trois anges de la « Philoxénie d'Abraham[1] ». Une admirable icone exécutée en 1410 par André

Fig. 88. — André Roublev. La Sainte-Trinité (vers 1408). Les trois anges à la table d'Abraham. Lavra de la Trinité Saint-Serge, près Moscou.

Roublev[2] montre les trois personnages mystérieux, dont les figures d'une délicatesse presque féminine se détachent sur un large nimbe d'or et sont exactement semblables[3]. De même à la porte des églises les archanges Michel et Gabriel sont

1. D'après la Genèse, 18. Ce thème symbolique appartient à l'ancien art chrétien (mosaïques du chœur de Saint-Vital à Ravenne).

2. Conservée au monastère de la Trinité Saint-Serge, près Moscou.

3. L. Réau, *op. cit.*, p. 183.

postés de chaque côté, l'un enregistrant sur un parchemin les noms et les mérites des fidèles, l'autre brandissant une lance ou une épée pour écarter les impies. Les représentations de la Madone prennent un développement inouï et l'on peut en relever jusqu'à neuf types différents, la plupart d'origine byzantine ou syrienne[1]. La dévotion à la Vierge se traduit par l'importance que prend l'illustration des vingt-quatre stations de l'hymne Akathistos. Parmi les motifs les plus populaires il faut citer celui de la « Sainte Face » imprimée miraculeusement sur le voile que le Christ aurait donné à Abgar roi d'Edesse[2] et celui de la « Fête du Voile » (Pokrov), en l'honneur du « Voile de la Vierge » conservé à Constantinople à l'église des Blachernes et qui rappelait un miracle survenu dans cette église[3]. A côté des saints de l'église orthodoxe apparaissent ceux qui sont propres à l'église russe comme sainte Olga et saint Vladimir, les fondateurs du christianisme en Russie. On aime aussi à personnifier les vertus ou même les grandes fêtes comme sainte Paraskévi[4], la fête du Vendredi Saint, qui a pour attribut une croix à double traverse et sainte Anastasie, figure de la fête de Pâques.

Fig. 89. — Deisis (Supplication). Fresque d'un monastère de Smolensk, XVI siècle. D'après Kondakov, *Iconographie de Jésus-Christ*. Saint-Pétersbourg, 1905.

Le Christ porte le costume du patriarche. La Vierge a la couronne royale sur la tête.

Les fresques de l'église de la Nativité de la Vierge au monastère de Théraponte, exécutées en 1500 par Denis et ses fils, sont presque toutes consacrées à la Vierge, qui apparaît sur le mur extérieur dans la scène de la Déisis, trône dans l'abside entre les archanges et reparaît dans les stations de l'Hymne Akathistos qui couvrent la nef, à côté des représentations des Conciles œcuméniques qui ont proclamé sa maternité divine. A la courbe de l'abside, la Communion des Apôtres est remplacée par trois docteurs, saint

1. Kondakof, *Ikonografia Bogomatèri*, 2 v. 1911-1915.
2. Qu'il ne faut pas confondre avec la Sainte Face du voile de Véronique, répandue en Occident.
3. L. Réau, *op. cit.*, p. 154.
4. C'est-à-dire « la préparation » (de la fête de Pâques).

Basile, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire de Nazianze écrivant, tandis qu'à leurs pieds coule la source symbolique où viennent se désaltérer leurs disciples.

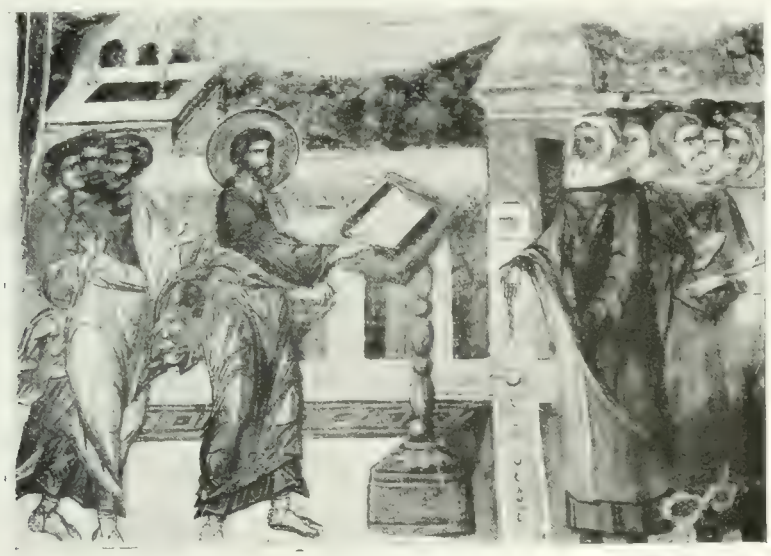
A la prépondérance de Novgorod succède celle de Moscou avec Ivan III (1462-1505) et surtout avec Ivan le Terrible (1533-1584) le premier tsar de Russie. L'école de peinture qui se développe dans les fondations de ces princes et de leurs successeurs perd toutes les qualités de l'école de Novgorod. A l'art idéaliste qui recherchait la largeur de la composition, la beauté des lignes, la fraîcheur du coloris, succède une peinture à tendances populaires qui complique à l'excès le programme iconographique, mais ne fait que répéter des poncifs sans être capable de se renouveler soit par l'observation de la nature, soit par l'étude des sources antiques. La seule innovation consiste à ajouter aux modèles byzantins ceux qui sont importés d'Occident sous la forme de livres illustrés en Allemagne ou en Hollande. Les procédés techniques s'altèrent, la couleur des icones et des fresques devient sourde et terreuse. Les grandes compositions ressemblent à des juxtapositions d'icones, dont le sujet principal est entouré de tableaux en miniature (Kleima), analogues aux prédelles italiennes : la multitude des détails produit la confusion. L'art se fige littéralement et perd toutes ses qualités d'invention.

Et cependant on n'a jamais exécuté d'aussi prodigieux ensembles de peinture. Entre 1670 et 1695 les villes de la Haute-Volga, Iaroslavl, Rostov, Borisoglebsk, etc... élèvent des églises tapissées intérieurement de sept à huit étages d'icones : on peint jusqu'aux embrasures de fenêtres et c'est par centaines que des « compagnons », qui sont devenus de vulgaires barbouilleurs, travaillent sous la direction d'un peintre-chef. Les fresques de l'église du Prophète Élie à Iaroslavl, exécutées en 1680 sous le tsar Feodor par seize peintres dirigés par Gouri Nikitin, donnent une idée de l'enchevêtrement de lignes, de la confusion inextricable, de la surcharge de détails qui distinguent désormais la peinture russe. Dans les trois vestibules (paperty), qui entourent l'église sur trois faces, on constate des innovations : la galerie du nord est réservée à des scènes de l'Ancien Testament (parvis de l'Évangile), celle du sud à un cycle narratif composé d'histoires édifiantes, celle de l'ouest à l'Apocalypse qui tient une place de plus en plus grande dans les préoccupations du clergé et des moines pour lesquels la Russie représente le sixième empire prédit par saint Jean.

Mais déjà le vieux programme byzantin est altéré par des interpolations dues à l'influence de l'Occident. C'est en vain que le clergé essaye de lutter contre les innovations. En 1551 le concile du Stoglav ou des Cent Articles défend aux peintres d'icones de s'écarter des modèles anciens. En 1654 le patriarche Nikon excommunie ceux qui vendent ou achètent des images « franques », fait faire une rafle de toutes celles que possèdent les boïards et ordonne de leur crever les yeux. Et pourtant l'un des peintres d'icones les plus célèbres de l'école moscovite, Simon

Ouchakov (1626-1686), s'inspire de gravures occidentales et compose lui-même des eaux-fortes à l'imitation de l'Occident. Pour réagir contre ces tendances le clergé favorise la composition des « podlinniki », manuels de peinture analogues à celui de Denys de Fourna et accompagnés d'illustrations empruntées à l'art traditionnel. Dès lors la peinture ne fait plus que végéter : l'artiste devient un manœuvre qui puise tour à tour dans les « podlinniki » et dans les modèles d'Occident : la peinture d'icones devient un art industriel.

A vrai dire, c'est moins en Russie que dans les pays roumains que la tradition



Phot. Lehrer

Fig. 90. — Le Christ devant les docteurs.
Fresque de Saint-Nicolas de Curtea de Argès (Valachie) (XIV siècle)

byzantine s'est conservée jusqu'au XVIIIe siècle. L'école de peinture qui s'est développée dans les principautés valaques et moldaves depuis le XIVe siècle procède elle aussi de l'art de Mistra et de Kahrié-Djami. Un ensemble considérable de fresques de cette époque a été retrouvé sous le badigeon à Saint-Nicolas de Curtea-de-Argès (fig. 90), qui est probablement une des premières églises élevées par les fondateurs de l'État valaque. Tout y est byzantin : le plan en croix grecque de l'édifice, l'ordonnance et le style des peintures qui présentent un cycle narratif considérable : enfance du Christ, miracles, Passion. Les scènes de l'Enfance, le voyage à Bethléem, le recensement devant le proconsul Quirinus, les Mages devant Hérode offrent des ressemblances curieuses avec les tableaux de Kahrié-Djami et datent certainement de la même époque, bien que leur style soit plus calme et que le mouvement y soit moins marqué. Dans les épisodes de la Passion la beauté des draperies, les fonds d'édifices, le groupement des personnages, le sentiment dramatique rappellent les fres-

ques de Mistra. Détail unique, le Christ sur le chemin du Calvaire marche à côté des deux larrons portant chacun leur croix. Un autre thème très original peint dans la courbe de l'abside est celui de la liturgie célébrée par Moïse et Aaron dans le Tabernacle ; à l'intérieur de la tente est figurée une table d'autel richement drapée et gardée par deux chérubins ; de chaque côté une double file de personnages en costume royal apporte des offrandes consistant en de beaux vases d'orfèvrerie.

Tel fut le magnifique point de départ de l'art religieux des pays roumains. Comme dans les églises serbes les princes moldovalaques fondateurs d'églises ont laissé leurs portraits dans les narthex. On n'a pu identifier le personnage en costume occidental agenouillé aux pieds du Christ à Curtea-de-Argès, mais un grand intérêt s'attache aux portraits de Mircea le Grand (1386-1418) et de son fils Michel à la chapelle funéraire de Cozia, d'Étienne le Grand (1457-1504) à Radauts, etc... : c'est toute l'histoire de la nation roumaine qui revit dans ces beaux portraits aux figures expressives, aux costumes ruisselants d'or et de pierreries. Dans l'ensemble le même programme iconographique s'est transmis par tradition jusqu'à nos jours, mais, à partir du XVIe siècle la peinture d'icones a remplacé les frises des cycles narratifs, et, comme en Russie, la multiplicité des tableaux, chargés de détails et trop petits pour la hauteur où ils sont placés, donne une impression un peu confuse : l'effet artistique résulte surtout de l'harmonie des couleurs disposées avec un goût parfait. En Valachie on rencontre les plus beaux ensembles, malheureusement très restaurés, au monastère de Cozia de l'époque de Mircea le Grand, à l'église épiscopale d'Argès fondée en 1517 par Basarab IV, à l'église des Saints Empereurs de Targoviste (1642), au monastère de Hurezi dû à Constantin Brancoveanu (1688-1714), au monastère de Vacaresti fondé près de Bucarest par le prince Nicolas Maurocordato (1716-1722).

Mais c'est surtout en Moldavie, dans les monastères des montagnes de Bucovine[1] fondés par Étienne le Grand à Voronets (1488), à Neamt (1497), par Pierre Rares (1527-1546) à Moldovitsa, à Humor, par le boïard Jérémie Movila, plus tard prince de Moldavie, à Suscevitsa, (vers 1580), que l'iconographie religieuse s'est développée d'une manière originale. Dans ces églises les fresques ne tapissent plus seulement l'intérieur, du pavé aux voûtes, elles couvrent encore d'une manière continue les murs extérieurs. Ce n'est pas sans un certain étonnement que l'on considère d'abord cette multitude de tableaux divisés en compartiments que le toit moldave largement débordant protège des intempéries, mais l'effet de ces couleurs très franches, assemblées avec un goût parfait, est atténué par le fond bleu d'azur qui donne à l'ensemble une grande douceur (fig. 91, 92).

Bien que dans son ensemble l'iconographie reste fidèle aux programmes de la

1. P. Henry, L'originalité des peintures des églises de Bucovine (*Congrès des Études byzantines de Bucarest*, avril 1924).

tradition byzantine, elle comporte des innovations et des variantes remarquables, souvent de caractère local. A la façade ouest se déroule la grande composition du Jugement Dernier avec le fleuve de feu d'un rouge éclatant qui coupe le tableau d'une large bande diagonale pour atteindre l'Enfer. A la gauche du Christ figurent les peuples qui n'ont pas connu la vraie foi, les Juifs, les Turcs, les Arméniens

Phot. Tatrau.

Fig. 91. — Une église de Bucovine, avec fresques à l'extérieur. Voronets (fondée en 1488).

et quelquefois les Latins. Les allégories de la Terre et de la Mer sont entourées des morts qui ressuscitent, et les animaux de toute espèce, parmi lesquels des dragons, rejettent les hommes qu'ils ont dévorés.

Une autre interprétation de ce thème couvre le mur méridional de l'église de Suscevitsa : c'est l'Échelle Céleste qu'on trouve aussi au Mont Athos ; les hommes gravissent cette échelle, entourés à droite par des anges qui à chaque échelon scrutent leur conscience, tandis qu'à gauche s'ouvre le gouffre de l'Enfer dans lequel sont précipités ceux qui n'ont pas été justifiés.

A Suscevitsa, l'église céleste, composée d'anges et de séraphins, fait le tour des

trois absides pour aboutir à la figure de Dieu le Père dans sa triple auréole. C'est encore le thème de l'arbre de Jessé, placé entre les figures des Deux Testaments et, à côté des prophètes de l'ancienne loi, les sages du paganisme qui ont prédit l'avènement du Messie déroulent des phylactères. Les inscriptions désignent « le tsar Aristote » et « la reine Sibylle », Platon, Sophocle, Euripide, Plutarque, etc... [1]. Une place importante est faite aux stations de l'hymne Akathistos et, sur les murs

Phot. Tafrali.

Fig. 92. — Fresques extérieures de l'église de Suscevitsa (Bucovine). Paroi sud, XVIe siècle. Arbre de Jessé.

de plusieurs églises, à Moldovitsa, à Suscevitsa, à Humor on a représenté le siège de Constantinople par les Arabes au cours duquel s'est produit le miracle qui a donné lieu à la composition de cette hymne. Au milieu d'une ville forte ceinte de hautes murailles avec des tours qui, par un anachronisme amusant, sont défendues par des canons et des bombardes du temps de Pierre Rares, un personnage élève une bannière avec l'icone de la Vierge, un autre étale l'image d'Edesse. La ville est assiégée par une flotte, mais les ennemis sont engloutis dans la mer et brûlés par le feu grégeois dont on voit les flammes sur l'eau. Du côté opposé s'avance

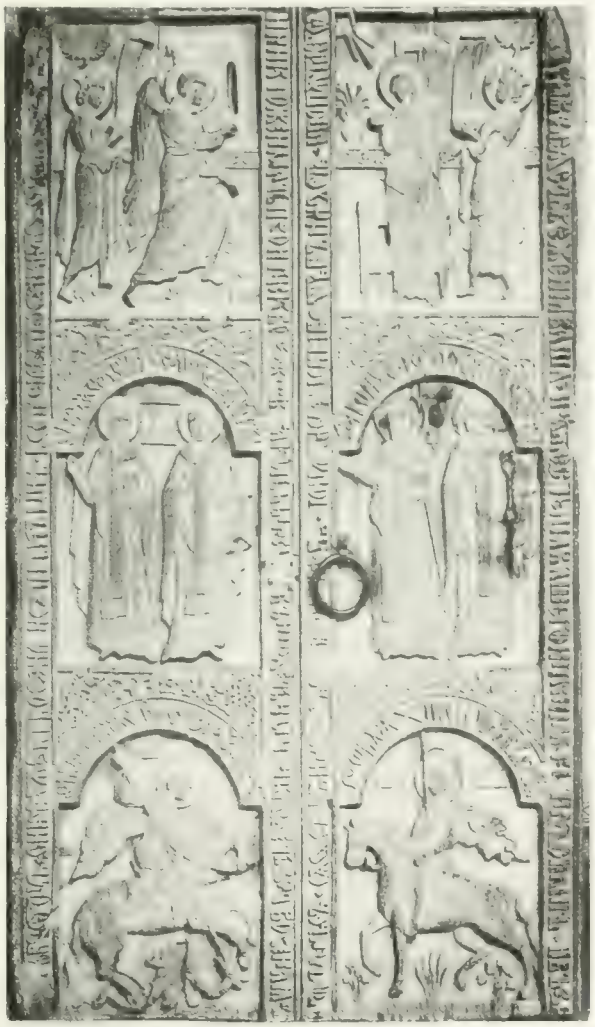
1. V. Grecu. Antike Philosophen in der Kirchenmalerei des Morgenlandes (compte-rendu *Congrès des Etudes byzantines de Bucarest*, Bucarest 1925. p. 54.

une immense armée de cavaliers vêtus à la turque et traînant une forte artillerie [1].

Enfin cette iconographie si originale fait une place aux saints nationaux, comme saint Jean le Nouveau, martyrisé par les Tartares au début du XIVe siècle pour avoir refusé d'abjurer le christianisme et devenu un des saints les plus populaires de Bucovine. Ses reliques sont conservées à Saint-Georges de Suceava et l'on montre au monastère de Poutna la châsse en bois de cyprès, exécutée en 1402 par ordre d'Alexandre le Bon, où elles avaient été d'abord renfermées. Sa légende est racontée en détail sur les fresques extérieures de Voronets.

La Roumanie a donc eu, comme la Russie, une véritable passion pour l'iconographie religieuse; mais c'est surtout dans cette pittoresque province de Bucovine que les vieux thèmes byzantins ont été renouvelés et développés : la naïveté même, due à l'inspiration populaire, qui distingue ces peintures, n'est pas un de leurs moindres charmes.

Mais la peinture murale n'a été qu'un des domaines de l'iconographie religieuse. En Roumanie, comme dans tout l'Orient chrétien, elle a orné en outre les moindres objets du mobilier liturgique, et, malgré les ravages du temps et des dispersions inévitables, on peut voir encore dans les églises et les musées de Roumanie d'admirables monuments qui attestent l'habileté et le goût des artistes moldovalaques (fig. 93). Un trésor merveilleux est encore conservé au monastère de Poutna fondé par Étienne le Grand dans un site romantique des Carpathes, et ses plus belles pièces sont des donations du fondateur lui-même.



Phot. Mon. Hist. de Roumanie.

Fig. 93. Porte en bois sculpté de Snagov (Roumanie). Musée de Bucarest. 1452. L'Annonciation avec David et Salomon.

1. Tafrali. Le siège de Constantinople dans les fresques des églises de Bucovine (*Mélanges Schlumberger*, p. 456). — Grecu. Eine Belagerung Konstantinopels in der rumanischen Kirchenmalerei (*Byzantien*, I, 273).

Sans parler des icones, des croix, des vases sacrés, des plats de reliure en argent repoussé[1], il faut mentionner l'admirable collection d'étoffes historiées dont quelques-unes sont dues à des maîtres byzantins ou serbes. Tout le cycle évangélique depuis l'Annonciation jusqu'à la Descente de croix est figuré sur ces vêtements liturgiques à l'aide de fils d'or et d'argent brodés sur soie et rehaussés de pierres et de perles fines. Un « epitaphios » ou voile, destiné à l'Office du Vendredi Saint et montrant le cadavre du Christ veillé par des anges est fait d'applications de soie sur fond de lin ; les chairs sont en cuir peint, les ornements en broderies d'or sur fond cramoisi, les inscriptions en perles fines minuscules[2].

Ainsi avec des fortunes diverses l'art byzantin a survécu dans les pays grecs, slaves et roumains jusqu'à la fin des temps modernes. Il représente l'une des formes particulières de la pensée chrétienne ; l'unité de son histoire séculaire est parfaite et il s'oppose comme une discipline autonome aux méthodes iconographiques de l'Occident.

1. Ils sont ornés de thèmes iconographiques (Pentecôte, Dormition de la Vierge, Sainte Hélène et Constantin) et sur l'un des plats figure régulièrement le sujet de la Descente aux Limbes.

2. Les plus beaux objets de ces trésors d'art ont été exposés à Paris (Musée du Jeu de Paume) en mai-août 1925. (Catalogue de l'exposition de l'Art roumain. Paris, G. Petit, 1925.) Voir aussi : Tafrali. Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna, Paris, 1925.

CHAPITRE VII

L'OCCIDENT; L'ART ENCYCLOPÉDIQUE, Ve-XIIe SIÈCLES LES CONDITIONS DU DÉVELOPPEMENT DE L'ICONOGRAPHIE

I. Les transformations de l'art occidental : époque barbare. Renaissance carolingienne, art roman — II. Le point de vue de l'iconographie occidentale : la méthode allégorique et l'esprit encyclopédique. — III. Les sources de l'art occidental : l'archaïsme, l'art hellénistique, l'influence orientale. — IV. La part d'originalité dans l'art occidental.

L'histoire de l'art chrétien d'Occident n'offre pas la même continuité que celle de l'art byzantin, bien qu'elle ait traversé à peu près les mêmes phases. Les invasions barbares et les guerres incessantes, la disparition presque totale des villes et les conditions précaires dans lesquelles s'est trouvée la vie matérielle ont empêché le développement régulier de la culture occidentale. Du Ve au XIIe siècle s'étend une période de tâtonnements et d'expériences; le programme de l'art chrétien a été formulé dans les monastères à l'époque de la Renaissance carolingienne, mais son exécution est pleine d'incohérence; tributaires de l'Orient, plagiaires de l'art chrétien de la période précédente, c'est seulement dans le domaine technique que les Occidentaux font preuve d'activité et d'originalité : la création des types provinciaux d'églises romanes et la renaissance de la statuaire sont les deux grandes innovations dues à cette initiative. Ces progrès techniques ont permis au XIIIe et au XIVe siècles la réalisation du vaste programme théologique et encyclopédique dont les maîtres de l'époque romane n'avaient traité que des fragments. Puis comme l'art byzantin, et, comme nous le verrons, sous l'influence de l'art byzantin, l'iconographie occidentale s'est transformée : dès le XIIIe siècle l'art dramatique et pittoresque, qui se substitue à Constantinople à l'art officiel, apparaît dans l'école italienne. La nouvelle formule n'est acceptée qu'avec des hésitations : ses progrès sont lents et c'est seulement au XVe siècle, et non sans de profondes modifications, qu'elle triomphe dans toute l'Europe.

I

Les invasions barbares du ve siècle ont anéanti la culture latine qui s'était développée en Occident. La vie urbaine a disparu ; l'enceinte des villes s'est rétrécie ; au VIIIe siècle elles sont devenues des camps retranchés, « castra », semblables à des villages fortifiés. Les écoles si prospères dans l'antiquité n'existent plus. Seuls les monastères, créés dès le ve siècle à l'imitation des instituts orientaux, ont conservé des traditions de culture. Les circonstances sont donc devenues défavorables aussi bien à la production industrielle qu'au développement artistique.

Phot. Mon. Hist.

Fig. 94. — Spécimen de sculpture gallo-romaine du VIe siècle. Sarcophage de Saint-Guilhem-du-Désert (Hérault).

C'est dans la Gaule mérovingienne et dans l'Espagne wisigothique, entre le VIe et le VIIIe siècle, que la civilisation européenne a atteint véritablement sa période d'étiage : l'indigence des chroniqueurs et des annalistes qui succédèrent à Grégoire de Tours est un témoignage significatif de cette barbarie. Sans doute les nouveaux maîtres se piquaient d'aimer le beau à leur manière : Grégoire de Tours et Venantius Fortunatus décrivent les costumes somptueux et les belles armes ornées de verroterie cloisonnée que les fouilles nous révèlent parfois ; protecteurs de l'Église, les rois se plaisaient à construire des basiliques et à les embellir, mais comme ils ne trouvaient plus parmi les indigènes les artistes capables de satisfaire ces goûts, ils s'adressaient à ces Orientaux, qui sous le nom de « Syriens », détenaient avec les Juifs ce qui restait de commerce et d'industrie, et dont les inscriptions nous montrent les traces dans toutes les villes importantes de Gaule[1]. Ils ont certaine-

1. L. Bréhier. Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge (*Byzantinische Zeitschrift*, 1903, XII).

ment contribué à donner aux productions de l'époque mérovingienne ce caractère oriental qui les distingue. C'est à eux sans doute que l'on doit les nouvelles techniques qui transforment l'ornement sculpté : le groupe de sarcophages dits « du Sud-Ouest », où l'iconographie est remplacée par des rinceaux de vignes sortant d'un vase, par des palmettes accostant le chrismon dans une couronne de lauriers, offre une parenté si évidente avec les sculptures syriennes ou coptes du VIe siècle qu'on ne peut expliquer cette coïncidence que par l'intervention des artisans syriens[1] (fig. 95). Des pavements en mosaïque comme celui de Saint-Genès de Thiers (Puy-de-Dôme) qui présente tout un bestiaire oriental, le phénix nimbé, à côté du lion sassanide aux cuisses timbrées de la rouelle, doit avoir la même origine[2]. Un curieux passage de Grégoire de Tours nous montre l'étonnement qu'excita l'introduction du sujet de la Crucifixion parmi les peintures d'une basilique de Narbonne[3] : l'importance de la colonie syrienne qui occupait cette ville rend vraisemblable l'hypothèse d'une importation syrienne de ce motif en Gaule. C'est aux Syriens aussi qu'est due la diffusion de cette verroterie cloisonnée qui a la faveur de tous les chefs barbares et dont les monuments persans et coptes nous révèlent l'origine orientale[4] ; elle est si recherchée qu'on s'en sert même pour relever les ornements sculptés et qu'on l'introduit dans l'orfèvrerie religieuse[5]. Les animaux stylisés, les personnages affrontés ou adossés qui décorent les étoffes orientales deviennent donc à cette époque un des éléments de l'art

Photo Neurdein.

Fig. 95. — Sarcophage de Moissac, époque mérovingienne. Chrismon entre les deux zones de palmettes orientales alternant avec des rinceaux. D'après Anglès. *L'abbaye de Moissac*, p. 51.

1. Sarcophages d'Angoulême (*Dict. Arch. chrét.*, I, 2162, fig. 169), de Saint-Drausin de Soissons, musée du Louvre (*Id.*, II, 1080, fig. 1591), d'Aniane (*Id.*, II, 1081, fig. 1593), de Moissac (*Id.*, 1081, fig. 1594), de Saint-Seurin à Bordeaux, etc.. Sur ces sarcophages voir l'article de Michon. (*Mélanges Schlumberger*, 1924, II, p. 376-385).

2. L. Bréhier. Les mosaïques mérovingiennes de Thiers (*Mélanges littéraires de la Faculté des Lettres de Clermont*, 1911). L'art préroman (*L'Amour de l'art*, septembre 1924).

3. *Gloria martyrum*, 22. Cf. L. Bréhier. Les origines du Crucifix. *Revue d'Auvergne*, 1903.

4. Groupe en porphyre des empereurs à Saint Marc de Venise, Bas-relief de Chosroès II au Takt-e-Bostan. — E. Mâle. *L'art allemand et l'art français du moyen âge*, 1917, p. 1-30

5 Sculptures du temple Saint-Jean à Poitiers. Entrelacs de l'église de Fiquefleur (Eure). Tombeau de Boethius, évêque de Carpentras (Le Blant. *Sarc. Gaule*, 199).

occidental. De même la marguerite à six rayons qu'on voit sur la châsse de Saint-Benoît-sur-Loire (VIIe siècle[1]) est l'ornement traditionnel des « ostothèques » juives qui sont le prototype des châsses chrétiennes[2]. Il est impossible de ne pas rapprocher l'apparition subite de ce motif en Occident de la situation prépondérante que les Syriens y occupaient.

Nous ne connaissons plus que par des témoignages écrits l'ornementation des basiliques, comme Saint-Martin de Tours, Sainte-Geneviève de Paris, due à la munificence de la reine Clotilde, et l'église de Cologne en l'honneur des martyrs de la légion thébaine, qu'on appelait les « Saints d'Or » à cause de ses splendides mosaïques. Les arts décoratifs, mieux représentés dans nos collections, nous montrent la prédominance de l'ornement géométrique, de l'ornement végétal, de la faune stylisée sur la figure humaine. Les boucles de ceinturon d'origine burgonde reproduisent assez souvent l'épisode de Daniel entre les lions et le même motif est gravé au trait sur le sarcophage de Charenton-sur-Cher[3]. Il n'y a plus aucune proportion dans ces figures ramassées, semblables à des pantins dessinés par des enfants[4]. La décadence de la technique menace sérieusement l'existence même de l'iconographie chrétienne.

Seuls les monuments, importés d'Orient ou imités directement de prototypes orientaux, montrent encore une certaine science de la figure humaine. Tel est le Pentateuque de Saint-Gatien de Tours (dit Pentateuque Ashburnam), qui paraît avoir été composé en Espagne au VIIe siècle, mais dont les miniatures reproduisent certainement une œuvre syrienne (fig. 96). Elles sont remarquables par leur caractère pittoresque, par leurs fonds de paysages et leurs architectures pompéiennes, par les groupements de leurs figures, dont le costume oriental, les chausses et la tunique courte pour les hommes, la haute coiffure palmyréenne et les bijoux des femmes trahissent l'origine. On a remarqué aussi le caractère méridional de la flore et de la faune : palmiers-dattiers, chameaux, scorpions, chevaux harnachés à l'orientale avec la selle haute et le bât caractéristiques. Ces précieuses miniatures nous fournissent un témoignage sur cet art naturaliste et populaire dont nous avons constaté la naissance en Orient à la fin de l'antiquité et que des marchands ou des moines syriens ont apporté ainsi dans l'Espagne des Wisigoths.

Deux pays seulement sont restés, à la fin de cette période, des foyers de culture et de production artistique. C'est d'abord l'Italie, qui a subi profondément,

1. Molinier. *Orfèvrerie*, p. 23.

2. Dom Leclercq. *Manuel d'Archéologie chrétienne*, I, p. 526-527.

3. Le Blant. *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, n° 73.

4. Voy. le moule à patène de Géminy (Loiret), VIIe siècle (*Dict. Archéol. chrét.*, I, 2094, fig. 615) et la châsse de Saint Bonnet Avalouze (Corrèze) qui révèlent un maximum de barbarie. (De Fayolle. *Congrès Archéolog. de France*. Limoges, 1921, p. 334.)

comme nous l'avons vu, l'empreinte byzantine et orientale[1]. A l'autre extrémité de l'Europe, les monastères de l'Irlande et, à partir du VIIe siècle, les monastères anglo-saxons forment aussi un centre d'influences orientales. On a montré souvent les rapports qui unissent l'ornementation des manuscrits irlandais à celle des monuments coptes. Ils ont la même tendance à réduire la figure humaine à un dessin géométrique, le même goût des entrelacs compliqués se développant et

Fig. 96. — Miniature du Pentateuque Ashburnam (originaire de Saint-Gatien de Tours). Paris, Biblioth. nation., f° 30 r°. Jacob poursuivi par Laban (Gen., 31).

En haut, Laban recherche les idoles qui ont été soustraites dans les tentes de Jacob. Au milieu, Laban fait alliance avec Jacob et un banquet, à gauche, scelle la réconciliation. Plus bas, les deux caravanes se séparent : à droite celle de Jacob avec des chameaux chargés d'énormes ballots.

s'engendrant avec une symétrie harmonieuse. Un manuscrit du IXe siècle, l'Évangéliaire de Mac Regol (bibliothèque de Turin), montre même dans ses initiales une série de ces polygones étoilés qui devaient devenir l'ornement arabe par excellence[2]. C'est dans la Bible de Kells (Dublin, Trinity College) que sont les plus beaux spécimens d'initiales décoratives, avec animaux se jouant au milieu

1. Voir chap. V, p. 128-134.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 2965, fig. 2337.

des entrelacs, prototypes des initiales carolingiennes[1], qui s'étalent sur presque toute une page avec une profusion de rosaces, de cœurs, d'entrelacs, entremêlés de scènes de genre (par exemple des chats jouant avec une souris[2]). Comme sur le continent d'ailleurs il y a un véritable contraste entre la beauté de l'ornement et la barbarie de la figure humaine. Une page de l'Évangéliaire de Turin, destinée à illustrer la généalogie du Christ, le représente avec la taille d'un géant au milieu de ses ancêtres, tous ayant les mêmes traits, les mêmes gestes et alignés en dix rangées symétriques[3]. De même sur un Crucifiement de l'Évangéliaire de Saint-Gall, le Christ en croix disparaît sous un épais ruban d'entrelacs qui s'enroule autour de son corps[4]. Un coffret, exécuté d'après son inscription en caractères runiques avec des os d'une baleine capturée à Terryfill (Northumberland)[5], présente successivement dans des cadres décoratifs des épisodes de la prise de Jérusalem par Titus, l'Adoration des Mages, la prise de Troie et certains sujets obscurs qu'on a cru pouvoir rattacher aux légendes nordiques (fig. 97). On a longtemps cherché un lien entre ces scènes : leur incohérence n'est pourtant qu'apparente : leur succession est empruntée à l'une de ces chroniques populaires dont le « Barbarus Scaliger » et la chronique copte d'Alexandrie nous fournissent des exemples. On y voit entremêlés ainsi les épisodes de l'histoire sacrée et profane ramenés à l'unité chronologique d'après le canon d'Eusèbe.

La Renaissance qui s'est produite au IXe siècle sous l'impulsion de Charlemagne et de ses collaborateurs, parmi lesquels on trouve un Anglo-Saxon, Alcuin, un Lombard, Paul Diacre, un Espagnol, Théodulfe, évêque d'Orléans, fut dans tous les domaines un retour à la tradition antique. Les grands monastères, Saint-Martin de Tours, Saint-Gall, ont été de véritables écoles d'où sont sortis les artistes aussi bien que les théologiens ou les littérateurs. De nouveau l'on a appris à dessiner la figure humaine, mais quels que soient les emprunts faits par l'art carolingien à l'antiquité latine et hellénique, il a gardé en partie l'ornementation barbare, irlandaise, lombarde, mérovingienne, qui avait régné du VIe au IXe siècles. De là proviennent ses caractères complexes, disparates et son manque d'originalité ; comme les œuvres littéraires de la même époque, les monuments sont des plagiats perpétuels. Étoffes orientales, sculptures antiques, miniatures irlandaises servent indifféremment de modèles. D'autre part, le caractère officiel de la réforme a eu pour conséquences l'uniformité et la monotonie : les productions des monastères de Tours ne

1. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 2959, fig. 2335.
2. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 2953, fig. 2334.
3. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 2960, planche.
4. *Dict. Archéol. chrét.*, II, 2961, fig. 2336.
5. Découvert à Auzon, près de Brioude (Haute Loire) ; trois côtés sont au British Museum, le 4e au Musée national de Florence (collection Carrand). Voy. G. Desdevises du Dézert et L. Bréhier, *Clermont-Ferrand* (Collection des Villes d'art), p. 13.

diffèrent en rien de celles de Saint-Gall ou d'Aix-la-Chapelle : les mêmes techniques et le même style se sont répandus dans tout l'Occident. On a retrouvé dans un Évangéliaire de Saint-Gall de la fin du IXe siècle un véritable guide destiné aux peintres de manuscrits : le texte est mélangé de mots latins et grecs qui semblent indiquer que le cycle de ces miniatures évangéliques a été emprunté à quelque manuscrit grec[1].

Mais l'unité politique et morale voulue par Charlemagne ne résista pas à l'assaut des invasions normandes, sarrasines, hongroises, et à l'anarchie produite par des guerres civiles incessantes. La disparition presque totale du droit public eut pour résultat l'épanouissement des dominations locales : chaque province, chaque can-

Photo Denis.

Fig. 97. — Coffret d'Auzon. Adoration des Mages. Inscription en caractères runiques. Travail anglo-saxon en os de baleine. (Fin du VIIe siècle.

ton se retrancha dans un particularisme jaloux et s'isola de la communauté. Une nouvelle vague de barbarie couvrit l'Europe et ce fut encore l'Église qui conserva les traditions de la culture européenne. Mais désormais l'unité est rompue : chaque province vit de sa vie propre et, dès la fin du Xe siècle, des plans d'églises adaptées aux formes prises par le culte des saints, de nouvelles méthodes d'ornementation apparaissent dans certaines régions en Lombardie, en Bourgogne, en Auvergne, en Touraine[2]. Il se forme ainsi de puissantes écoles régionales qui atteignent leur apogée au milieu du XIIe siècle, alors que les conditions matérielles s'améliorent, que la vie urbaine renaît, que les grands pèlerinages s'organisent et que sur les routes qui conduisent à Saint-Jacques de Compostelle ou à Rome, s'élèvent de magnifiques sanctuaires à la construction et à l'ornementation desquels

1. S. Berger. *Mémoires des Antiquaires de France*, LII, p. 129-148.

2. L. Bréhier. L'origine des chevets à chapelles rayonnantes et la liturgie (*Vie et arts liturgiques*, juillet 1921).

les meilleurs maîtres d'œuvre, sculpteurs, imagiers, peintres des écoles régionales viennent apporter leur collaboration [1].

Les nouveaux édifices offraient à l'iconographie religieuse un double champ. La renaissance de la sculpture en modelage a permis d'une part de couvrir de figures ou d'ornements les chapiteaux des piliers intérieurs, les tympans et les jambages des portails. D'autre part, les voûtes en berceau et les immenses surfaces de murs pleins favorisaient la création de vastes cycles de peintures. Enfin naquit l'art du vitrail historié qui permit aux Occidentaux de réaliser d'une manière originale le décor que l'art byzantin demandait à ses mosaïques. L'invention de nouvelles techniques, comme celle de l'émaillerie champlevée, vint augmenter encore le domaine de l'art religieux.

II

Après avoir ainsi considéré les conditions extérieures dans lesquelles s'est développée l'iconographie occidentale, il faut maintenant chercher à découvrir son point de vue. L'art byzantin officiel, nous le savons, était un enseignement théologique et mystique, un effort pour atteindre l'intelligible par la contemplation de figures sensibles. L'objet de l'iconographie occidentale est bien plus vaste : elle est un enseignement catéchétique et encyclopédique.

A plusieurs reprises il s'est rencontré en Occident comme en Orient des théologiens rigoristes pour mettre en doute la légitimité de l'art religieux. Sous Charlemagne même il y eut dans l'empire franc une sorte de querelle des images : la doctrine du concile de Nicée (787) sur les images fut mal accueillie du clergé franc, choqué surtout par le terme d' « adoratio » qui revenait sans cesse dans la traduction latine des actes du concile pour rendre le terme grec de προσκύνησις (prosternement). Au concile de Francfort (794) fut préparée la rédaction des « Livres Carolins », où est réfutée la doctrine byzantine du culte des images, que les prélats francs proclament bien inférieur à celui des reliques [2]. Un peu plus tard, Claude, évêque de Turin, alla même jusqu'à supprimer les images et les croix dans les églises de son diocèse. Sous Louis le Débonnaire une ambassade de l'empereur iconoclaste Michel le Bègue détermina la réunion du concile de Paris (825), qui, tout en admettant la légitimité de l'art religieux, condamnait le culte des images [3]. Ce fut dans ce sens qu'à la suite de ce concile, Agobard, archevêque de Lyon, écrivit son traité des

1. A. Kingsley Porter. *Romanesque Sculpture of the pilgrimages roads*. Boston 1923. — E. Mâle. *L'art religieux du XII siècle en France*, 1922, ch. VII-VIII.

2. *Libri Carolini*, III, 24 (*Pat. Lat.*, XCVIII, 1165).

3. L. Bréhier. *La querelle des images*, p. 57 et suiv.

Images. Au milieu de ces polémiques s'affirme le point de vue occidental entièrement opposé à la doctrine byzantine : les images n'ont pas de valeur miraculeuse, elles ne sont qu'une commémoration destinée à instruire les fidèles. Comme l'avait déjà écrit le pape saint Grégoire le Grand à l'évêque iconoclaste Serenus, comme le redira plus tard Suger à saint Bernard, adversaire fougueux, lui aussi, de l'ornementation des églises, l'art religieux est la Bible des illettrés ; il est, au même titre que l'homélie, un moyen d'enseignement catéchétique [1].

Mais pour être une homélie figurée, l'art religieux doit se conformer aux principes d'après lesquels les Pères de l'Église ont constitué l'enseignement catéchétique. L'Écriture Sainte n'est pas un simple recueil de récits historiques : elle renferme en outre la vérité spéculative et pratique qu'il s'agit d'en faire sortir par la méthode allégorique. Cette méthode, employée déjà chez les Grecs par les stoïciens, consiste à remonter d'une image à l'idée dont elle est le signe. Au Ier siècle de l'ère chrétienne, Philon le Juif l'appliqua au récit biblique, dont les personnages furent pour lui des « manières d'être » bonnes ou mauvaises de l'âme [2]. Les théologiens d'Alexandrie, et surtout Origène (185-253), recueillirent cette tradition. D'après Origène le sens de l'Écriture est triple, littéral, moral et mystique ; mais il en arriva vite à sacrifier le premier sens et ne réussit qu'à enlever tout fondement positif au christianisme. Les Pères de l'Église, saint Hilaire, saint Ambroise, saint Augustin s'attachèrent au contraire à sauvegarder la réalité historique de l'Écriture, tout en y cherchant un enseignement dogmatique et moral. La doctrine fut fixée par saint Grégoire le Grand, qui prescrivit aux prédicateurs de dégager du texte biblique le sens littéral ou historique, le sens typique ou doctrinal, le sens tropologique ou moral. C'est ainsi qu'au deuxième sens, les sept fils de Job représentent les apôtres et, au point de vue moral, les vertus.

Tout le moyen âge occidental a vécu de cette doctrine qui a été longtemps le fondement même de l'enseignement religieux [3]. Des recueils complets, de véritables *Sommes* ont été composés pour venir en aide aux prédicateurs et leur fournir des interprétations exactes de l'Écriture. Le plus célèbre de ces recueils est la *Glose ordinaire* de Walafrid Strabo, abbé de Reichenau (809-843), élève lui-même, au monastère de Fulda, de Raban Maur, qui se borna à compulser les recueils qu'Isidore de Séville et Bède le Vénérable avaient faits de l'enseignement des Pères de

1. Gregorii *Epist.*, IX, 105, « ut hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant quæ legere in codicibus non valent ». Cf. Benoît Biscop, abbé de Wereamouth, fin VII siècle (*Acta ordinis sancti Benedicti*, IIe siècle). Walafrid Strabo (809-842), de rebus ecclesiasticis, 8 (*Pat. Lat.*, CXIV, 927-930) : « pictura est quædam litteratura illiterato ». Synode d'Arras (1035) : « Illiterati, quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quædam picturæ lineamenta contemplantur. » Mansi, *Concilia*, IX, 454.

2. Émile Bréhier, *Les idées philosophiques et religieuses de Philon d'Alexandrie*. Paris, 1908, p. 35 et suiv. (2e éd. 1924).

3. La théorie est bien résumée par Scot Érigène dans sa « Hiérarchie Céleste » (vers 847) (*Pat. Lat.*, CXXII, 138). Cf. Gilson, *Etudes de philosophie médiévale*, 1921, p. 13.

l'Église. Il n'y a donc rien d'original dans ces explications ingénieuses qui perpétuent dans l'Occident barbare la quintessence de la subtilité alexandrine, pas plus que dans les œuvres postérieures de Rupert de Deutz et d'Honorius, écolâtre d'Autun[1]. Par exemple, pour la *Glose ordinaire*, David, vainqueur de Goliath, montre le triomphe du Christ sur le démon; Salomon, prince de la paix, est aussi la figure du Christ ; les deux larrons représentent les Juifs et les chrétiens.

L'art religieux est profondément imbu de cette méthode allégorique. C'est sur elle qu'est fondée la concordance des deux Testaments, représentée déjà dans les basiliques du IVe siècle. Il en est résulté que si les artistes ont cherché à restituer la réalité historique ils se sont préoccupés aussi de la « figure » dogmatique ou morale de chaque épisode. Le souci de donner une leçon les a empêchés parfois d'exprimer dans toute son ampleur l'intérêt dramatique des scènes qu'ils représentaient. Pour Walafrid Strabo, par exemple, chacun des détails les plus douloureux de la Passion n'est que prétexte à ratiociner : la robe sans couture est l'Église ; on la divise en quatre parce que l'Église doit s'étendre sur les quatre parties du monde ; les plaintes du Christ sur la croix montrent comment doivent pleurer les pécheurs. L'art chrétien d'Occident s'est contenté longtemps de cette scolastique qui s'est combinée avec les idées des néopythagoriciens sur la valeur morale des nombres.

Cette arithmétique sacrée est encore un legs de l'école d'Alexandrie et Philon en a été aussi le précurseur[2]. Elle repose sur l'idée de la hiérarchie des nombres : sept, par exemple, est le nombre humain par excellence parce qu'il est composé de quatre (chiffre de l'âme) et de trois (chiffre du corps). Tout ce qui se rapporte à l'homme (âges de la vie, merveilles du monde, sacrements, vertus, péchés capitaux) est ordonné par sept. De même le nombre douze, celui des apôtres, a un fondement mystérieux parce qu'il est le produit du chiffre de la Trinité par celui de l'âme[3]. Aux douze apôtres correspondent les douze prophètes, et les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse représentent les uns et les autres.

Ainsi l'art religieux est un langage, mais tous les fidèles peuvent le comprendre parce que c'est celui qui est employé quotidiennement dans les homélies. Les allégories, aujourd'hui un peu obscures pour nous, sont familières aux hommes de ces époques ; l'idée de la valeur morale des nombres dirige souvent leurs actes. Dans une escarmouche contre des Turcs, Godefroy de Bouillon a autour de lui douze chevaliers. « Ils s'encourageaient mutuellement, dit Raimond d'Aguilers, parce qu'ils étaient au nombre des douze apôtres et que leur seigneur

1. Walafrid Strabo. *Glossa ordinaria*, *Pat. Lat.*, CXIII-CXIV. — Rupert de Deutz (mort en 1135). *Commentaires sur l'Ecriture*, *Pat. Lat.*, CLXVII-CLXX. — Honorius d'Autun (mort après 1130). *Gemma animæ* *Pat. Lat.*, CLXXII.

2. Émile Bréhier, *op. cit.*, p. 43.

3. E. Mâle. *L'art religieux du XIIIe siècle*. Paris, 1898, p. 13-14.

était pour eux comme le vicaire de Dieu[1]. » L'abbaye de Centula (Saint-Riquier, Picardie), rebâtie avec l'aide de Charlemagne en forme de triangle, eut trois églises en l'honneur de la Trinité et trois cents moines instruisant cent enfants divisés en trois écoles[2]. On voit jusqu'à quel point allait la tyrannie du nombre.

Mais l'art chrétien n'est pas seulement un enseignement religieux ; il est aussi, comme l'on dirait aujourd'hui, un enseignement intégral. Depuis la Renaissance carolingienne, dont les moines furent les principaux ouvriers, il n'y a plus de cloison étanche entre la science religieuse et les sciences profanes. Celles-ci ne sont que des moyens pour atteindre celle-là. La théologie est le couronnement de l'édifice dont les sept arts libéraux, le « trivium » (grammaire, rhétorique, dialectique), et le quadrivium (arithmétique, géométrie, musique, astrologie), forment les degrés. Ce sont les sept colonnes de la maison de la Sagesse dont parle Salomon[3]. Cette conception introduite dans l'art chrétien d'Occident lui a donné, en face de l'art byzantin, une profonde originalité. L'artiste n'est plus exclusivement un théologien : il doit embrasser toutes les connaissances humaines. L'Écriture sainte ne sera plus sa source unique, mais il utilisera tout ce qu'on a conservé des livres profanes : l'histoire naturelle, l'histoire profane, l'éthique, la philosophie, il devra tout interpréter et l'art sera comme une synthèse de toutes les connaissances ; l'enseignement qu'il donnera sera à la fois religieux, intellectuel, moral. Sans doute la théologie demeure le but suprême et, grâce à la méthode allégorique, elle ne tarde pas, comme nous le verrons, à pénétrer les sujets qui lui semblent le plus étrangers. Il n'en est pas moins vrai que le programme de l'art occidental est autrement vaste que celui de la symbolique byzantine. L'art devient une sorte de microcosme et prétend donner une image fidèle du monde entier ; un domaine illimité s'ouvre ainsi à l'imagination de l'artiste et l'on peut dire que c'est à cette conception, à la fois audacieuse et naïve, des « humanistes » carolingiens, que l'art occidental doit son aspect varié et sa liberté d'allure.

Ce programme était d'ailleurs tellement vaste que les ressources techniques dont on disposait en rendirent la réalisation complète impossible avant le XIIIe siècle : seule la cathédrale gothique lui offrit le champ nécessaire à son développement. Jusque-là ce n'est que par des fragments qu'on peut en saisir les traces. Il n'en existe pas moins dans l'esprit des vieux maîtres qui ont travaillé à en exécuter certains chapitres, mais on trouve rarement dans leur œuvre la belle ordonnance de l'iconographie byzantine. Il est vrai que le décor pictural des églises romanes qui présentait peut-être plus d'unité a disparu presque partout. D'autre part, des séries de sculpture qui semblent à première vue incohérentes, s'expliquent très

1. *Historiens occidentaux des Croisades*, III, 267.
2. *Annales archéologiques*, 1851, p. 172.
3. Prov. IX, 1 (Alcuin. *Dialogues*).

bien lorsqu'on a découvert les sources écrites qui les ont inspirées ; entre la littérature ecclésiastique et l'art religieux il existe une liaison intime. C'est ainsi qu'à la façade de Notre-Dame la Grande de Poitiers, des bas-reliefs représentent successivement la Tentation d'Adam, Nabuchodonosor, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, le Baptême et des prophètes debout sous des arcatures. C'est en réalité l'illustration du sermon, attribué à saint Augustin, qui figure comme leçon dans l'office de Noël, à Matines : après le rappel de la faute originelle, chacun des prophètes est appelé en témoignage afin de convaincre les Juifs et prédire la naissance du Messie : Nabuchodonosor lui-même rend compte de ce qu'il a vu dans la fournaise. De même la série des chapiteaux de la galerie occidentale du cloître de Moissac[1] semble être l'illustration du psaume I qui oppose le bonheur du juste aux disgrâces qui frappent les méchants : Goliath frappé par David, Caïn poursuivi par le Seigneur, puis les figures des Béatitudes et le sacre de David expriment cette opposition.

Çà et là on distingue quelques principes généraux, par exemple dans certaines églises d'Auvergne et du Midi l'habitude de traiter des scènes religieuses sur les chapiteaux du chœur et d'admettre plus de fantaisie sur ceux des nefs. Ceux du sanctuaire de la grande basilique de Cluny[2] illustraient par des symboles une doctrine théologique de grande portée. De même la tradition s'établit de réserver certains sujets aux tympans des portails, l'Ascension, la Seconde Venue, le Jugement Dernier, la Cène et plus rarement la Crucifixion. Il semble qu'on ait simplement traduit en sculpture sur les portails les sujets qui étaient peints autrefois dans les absides. C'est après bien des tâtonnements qu'on est arrivé à la fin du XIIe siècle aux ensembles grandioses du Portail Royal de Chartres ou de la Puerta de Gloria de Saint-Jacques de Compostelle. Rien n'est d'ailleurs plus varié que les conditions dans lesquelles se présente la décoration iconographique à l'extérieur des monuments. Dans le Nord, en Bourgogne, en Aquitaine, en Lombardie, de vastes champs de sculpture couvrent les tympans des portails, tandis que des statues s'appuient aux colonnes des pieds-droits. Dans l'Ouest, au contraire (Poitou, Saintonge, Angoumois), les reliefs sont rejetés hors des baies, qui restent vides, et de bizarres figures allongées s'étalent au creux des archivoltes. L'Auvergne aime les linteaux triangulaires couverts de sculptures et surmontés d'arcs de décharge. En Provence, les façades de Saint-Trophime et de Saint-Gilles sont de véritables entablements antiques supportés par des colonnes et couverts d'une frise ininterrompue de bas-reliefs.

La décoration picturale offrait à l'iconographie un champ plus vaste encore que celui de l'ornement sculpté, puisqu'elle s'étalait sur les murailles, sur les voûtes,

1. Anglès, *L'abbaye de Moissac*, p. 64, n° 1-10.

Phot. Dr Cany

La Crucifixion.
Couverture d'Évangéliaire. Gannat (IXe siècle).

Phot. Giraudon

La Crucifixion.
Couverture d'Évangéliaire. Bibliothèque Nationale.
(IXe siècle.)

au fond des absides et parfois même à l'extérieur, sur les façades, comme à la chapelle Saint-Michel de Rocamadour (Lot). L'art de la mosaïque murale se conserva durant l'époque carolingienne : l'abside de Germigny-les-Prés (Loiret) garde encore la mosaïque, exécutée en 806 d'après une inscription, et représentant l'Arche d'alliance entre deux chérubins. En 1030 Gauzlin, abbé de Saint-Benoît sur Loire songe à faire venir des mosaïstes de Grèce pour orner la voûte de la chapelle de la Vierge qu'il avait fait reconstruire après l'incendie de son église[1]. En Italie, et surtout à Rome et dans l'Italie méridionale, dans les basiliques de type ancien, le procédé se perpétua pendant tout le moyen âge[2]. Dans presque toute l'Europe au contraire on eut recours à la fresque pour décorer les églises. Les deux techniques employées dans ces œuvres correspondent à celles de l'art byzantin : les peintures de Saint-Savin, des églises de la vallée du Loir, du Bourbonnais, etc..., se distinguent par des tons très clairs ; les fonds sont formés de grandes bandes pâles horizontales ; les contours des personnages et des objets sont indiqués par de gros traits rouges qui ont parfois seuls survécu ; des traits analogues assez rares figurent le modelé et les plis des draperies, presque toujours collées au corps et se relevant dans le bas en un petit retroussis. Les couleurs dominantes, assez ternes, sont les ocres jaunes et rouges, le vert, le rose : le bleu est très rare. Au contraire, un certain nombre de peintures des églises de Bourgogne, du Velay, d'Auvergne, de Provence, d'Espagne, se présentent sur des fonds d'azur bleu sombre ; les couleurs sont plus éclatantes, les accessoires du costume et du mobilier plus riches, les ornements et le modelé plus savants. La première de ces techniques est celle des fresques de Cappadoce : l'autre fait songer aux peintures de Mistra et cette coïncidence ne saurait être l'effet du hasard ; elle est une preuve de plus de la solidarité qui unit l'art religieux d'Occident à l'art monastique et populaire qui s'est développé en Orient[3].

Les pavements en mosaïque dont on a recueilli des fragments assez importants donnaient aussi lieu à des représentations, la plupart du temps profanes : bestiaires, scènes de genre, figures et lutte des vices et des vertus, etc... Sur quelques-uns on voyait même des sujets religieux, comme sur la mosaïque découverte à Reims qui représente le Sacrifice d'Abraham[4].

Enfin la décoration iconographique couvrait aussi les vitraux peints, dont l'usage apparaît dès l'époque carolingienne[5]. Du xe siècle date l'invention des

1. Mortet. *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture*. Paris, 1911, VII, 39 : « ad partes Romaniæ » signifie l'empire byzantin et non l'Italie, comme le veut l'éditeur.

2. Rome : abside de Saint-Sabas (viiie siècle). Abside de Sainte-Praxède (Pascal, I, 817-824). Abside de Saint-Clément (Pascal, II, 1099-1118).

3. Sur la dépendance de la deuxième technique à l'égard des Grecs, voy. le témoignage formel du moine Théophile, *Diversarum artium schedula*, édit. Lescalopier, Paris, 1843, p. 4.

4. Jadart. *Bull. archéol. Com. Trav. histor.*, 1893, pl. XXIV.

5. De Lasteyrie. *L'architecture religieuse en France à l'Epoque romane*. Paris, 1912, p. 194.

montures de plomb destinées à remplacer les châssis de bois et à sertir les morceaux de verre juxtaposés comme des cubes de mosaïques. Dès le XIIe siècle de grands ensembles iconographiques ornent les verrières des églises : on connaît par des descriptions et quelques fragments ceux que Suger avait fait exécuter à Saint-Denis ; quelques ensembles analogues se voient encore dans les cathédrales de Chartres (arbre de Jessé, Enfance du Christ et Passion), du Mans, de Poitiers, d'Angers, etc...[1].

III

Ainsi dans une église occidentale le décor iconographique est plus dispersé et se présente sous des aspects plus variés que dans une église byzantine. L'auteur du « Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem », chanson de geste du XIe siècle, décrivant l'ornementation du « Moûtier » (église), dans lequel Jésus a célébré la Cène, vante ses murs peints « en claires couleurs » où l'on voit des martyrs et des vierges et des figures de majesté, puis les phases de la lune, les fêtes annuelles, enfin toutes les créatures

> Et totes creatures et les oisels voler
> Et les bestes par terre et les peissons par mer[2].

D'autre part, d'une région à l'autre, les différences de disposition, de technique, de styles sont bien plus marquées qu'en Orient. Chaque école artistique a ses caractères propres, ses sources d'inspiration, ses thèmes préférés, et c'est cette diversité qui rend si malaisé un jugement d'ensemble sur l'art roman. Cependant, malgré les divergences et les contrastes, il est possible de discerner quelques-unes des influences générales qui se sont exercées sur cet art.

Tout d'abord l'iconographie occidentale a conservé un certain nombre de motifs de l'art chrétien du Ve siècle que l'art byzantin a complètement éliminés. C'est ainsi qu'en Orient la figure du Christ barbu a fini par prévaloir ; en Occident au contraire le Christ hellénistique, à la figure jeune et imberbe, s'est conservé très longtemps. On le trouve presque sans exception sur les miniatures des manuscrits carolingiens[3] et l'époque romane en fournit encore des exemples[4]. Certaines

1. De Lasteyrie. *Id.*, p. 558 et suiv. Un fragment intéressant de vitrail du XIIe siècle représentant la vie de Jésus se trouve à la cathédrale de Clermont.

2. Et toutes créatures, et les oiseaux voler, et les bêtes par terre et les poissons par mer (vers 124-127, édition Koschwitz).

3. Évangéliaire de Gotescalc (Bib. nation.). *Dict. Archéol. chrét.*, III, 708, planche.

4. Déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse (XIe siècle). Vestibule de Saint-Savin (Vienne). Ivoire de Genoes-Elderen (Belgique, musée de Bruxelles).

régions montrent même des motifs encore plus archaïques, comme le Bon Pasteur des anciens sarcophages qui orne un grand nombre de chapiteaux auvergnats[1], comme l'agneau pascal qui se maintient surtout dans les visions apocalyptiques, et l'on trouve encore des exemples de Crucifixions symboliques[2]. De vieilles traditions se conservent à Rome dans les mosaïques absidales : la procession des douze agneaux devant l'agneau au nimbe crucifère se retrouve à Sainte-Praxède (IXe siècle), à Sainte-Cécile (IXe siècle), à Saint-Clément (XIIe siècle). Le Christ entre saint Pierre et saint Paul (ancien motif de la Traditio legis), orne la mosaïque du tombeau d'Otton II (mort en 983), dans les Grottes Vaticanes[3]. De même le chrismon

Photo A. Boinet.

Fig. 98. — Canons de l'Évangéliaire d'Ebbon, archevêque de Reims (816-835). Biblioth. d'Épernay, n° 1, fol. 14 v°. D'après Boinet, *La miniature carolingienne*, fig. dans le texte.
Oiseaux buvant dans des canthares, imitation de motifs helléniques.

est substitué à la figure du Christ dans la sculpture espagnole des Xe et XIe siècles : à San Pedro de Huesca le monogramme est placé sur un tympan au-dessus de l'Adoration des Mages[4]. Enfin à la cathédrale de Bâle une magnifique sculpture, qui montre six apôtres disposés par couples sous trois arcades, est la reproduction fidèle d'un sarcophage du Ve siècle[5].

La Renaissance carolingienne eut aussi pour résultat de ramener l'art chrétien aux traditions hellénistiques dont il était sorti. C'est l'imitation des monuments antiques qui rend aux artistes le sens de la figure humaine, perdu, à peu près durant la période barbare. Les copies directes d'ornements et de figures antiques

1. Issoire, Brioude, Glaine Montaigut, Velvic, Thuret.
2. Le Puy, linteau de la chapelle d'Aiguilhe. Voir plus loin p. 257.
3. Schlumberger. *Épopée byzantine*, I. p. 525.
4. Dieulafoy. *Espagne et Portugal* (*Ars Una*). Paris, 1913, p. 85, fig. 179.
5. Le Blant (*Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, III, pl. IX).

sont donc fréquentes sur les monuments carolingiens. Telle est l'origine des nombreuses allégories et des scènes de genre qui se mêlent aux représentations religieuses sur les miniatures : le type de la « Tyché » antique à couronnes murales revit dans les figures des provinces qui entourent le trône impérial sur les Bibles et les Évangéliaires dédiés aux souverains[1]. Dans la Bible de Charles le Chauve (Paris, Bibliothèque nationale) une coupe surmontée de deux colombes rappelle la mosaïque des colombes du Capitole[2] qui avait inspiré au ve siècle le décorateur du mausolée de Galla Placidia à Ravenne (Cf. fig. 98). Les divinités marines, les tritons, les amours, les figures des Vents et des Vertus se rencontrent dans le même manuscrit. Sur l'Évangéliaire de Lothaire (Paris, Bibliothèque nationale), un Bellérophon monté sur Pégase reproduit un camée antique.

Cette tradition s'est maintenue à l'époque romane. Le goût pour les œuvres antiques a été d'autant plus vif qu'on n'hésitait pas à donner une explication chrétienne d'un grand nombre de motifs mythologiques : Germanicus et Agrippine sur une intaille devenaient saint Joseph et la Sainte Vierge ; Germanicus enlevé au ciel par l'aigle de Jupiter était l'évangéliste saint Jean[3]. Les monuments romains et les intailles conservées dans les trésors des souverains ou des églises ont donc été mis à contribution par les sculpteurs et les miniaturistes, mais ce fut surtout dans quelques provinces, en Bourgogne, en Auvergne, en Languedoc, en Provence, en Lombardie et aussi aux xe et xie siècles dans les monastères saxons que la copie de l'antique atteignit sa plus grande extension. A Hildesheim (Saxe) une colonne de bronze fut exécutée par ordre de l'évêque Bernward (mort en 1023), sur le modèle de la colonne Trajane ; l'histoire du Christ s'y déroule en spirale, mais il n'y a aucune vie dans les figures courtes et de faible relief qui la recouvrent.

En Bourgogne et en Provence au contraire certains chapiteaux du xiie siècle, ornés de feuillages ou de figures décoratives, sont des images vraiment fidèles des modèles antiques qui les ont inspirés. L'ornementation de la façade de Saint-Trophime d'Arles est conforme à la tradition gallo-romaine : les statues des apôtres, avec leurs draperies en forme d'écharpes remontant sur l'épaule gauche, reproduisent des portraits de rhéteurs dont quelques-uns sont conservés au musée d'Arles ; une figure nue de jeune homme, le bras gauche relevé au-dessus de la tête, placée sur le stylobate au côté gauche du portail, est empruntée à un sarcophage de la Chasse du sanglier de Calydon (musée d'Arles)[4]. Les centaures, les griffons affrontés se montrent sur les chapiteaux de toutes les écoles, ainsi que les

1. Bible de Charles le Chauve (Paris, Bib. nat.). Évangéliaire d'Otton III (Biblioth. de Munich), etc.

2. Originaire de la villa d'Hadrien à Tivoli et inspirée d'une œuvre de Sosos de Pergame, ainsi que la mosaïque pompéienne du musée de Naples.

3. Müntz. *Journal des Savants*, 1888, p. 172.

4. Vöge. *Die Anfänge monumentalen Styles in Frankreich*, 1892, p. 110-112.

atlantes agenouillés qui soutiennent les tailloirs. C'est d'un monument antique qu'on a tiré les atlantes vigoureux qui supportent le trône de l'archevêque Hélie, inauguré à Saint-Nicolas de Bari en 1098. De même des Victoires accostant un cartouche ornent certains chapiteaux auvergnats ou aquitains[1]; dans une petite église d'Auvergne une tête barbue servant de cul-de-lampe reproduit une figure de Jupiter-Sérapis[2] (fig. 99); le gracieux motif du « Tireur d'épine » se trouve sur des chapiteaux girondins ou poitevins[3]; les atlantes placés aux angles du ciborium de Saint-Ambroise de Milan, les têtes situées au milieu du feuillage sur certains chapiteaux auvergnats ou lombards[4], les figures étranges au corps nu et bien modelé dont les jambes symétriquement relevées se terminent par des ailes ou des feuillages[5], le génie funéraire à la torche renversée, dû au ciseau de maître Guglielmo (premier quart du XIIe siècle), qui orne la façade de la cathédrale de Modène, les aigles aux ailes éployées remplaçant les volutes d'angle ou ornant les faces des chapiteaux, toutes ces figures ne sont que des réminiscences antiques. C'est même par ce canal que certaines divinités du panthéon celtique, comme le dieu au maillet, sont passées des œuvres gallo-romaines dans la sculpture romane[6]. Une figure antique de la Nature féconde nourrissant tous les êtres avec des enfants ou des bêtes monstrueuses suspendues à ses mamelles, a été étrangement déformée et interprétée comme une représentation de la Luxure : elle apparaît sur des chapiteaux de l'église de Blesle et du cloître de Lavaudieu (Haute-Loire), ainsi que sur une Bible historiée de Clermont.

Phot. L. Brunier.

Fig. 99. — Église d'Aulnat (Puy-de-Dôme). Tête imitée de l'antique, servant de cul-de-lampe, XIIe siècle.

1. Saint-Nectaire (Rochias, n° 15) et Mozat (Puy-de-Dôme); cloître de Moissac.

2. Église d'Aulnat (Puy-de-Dôme).

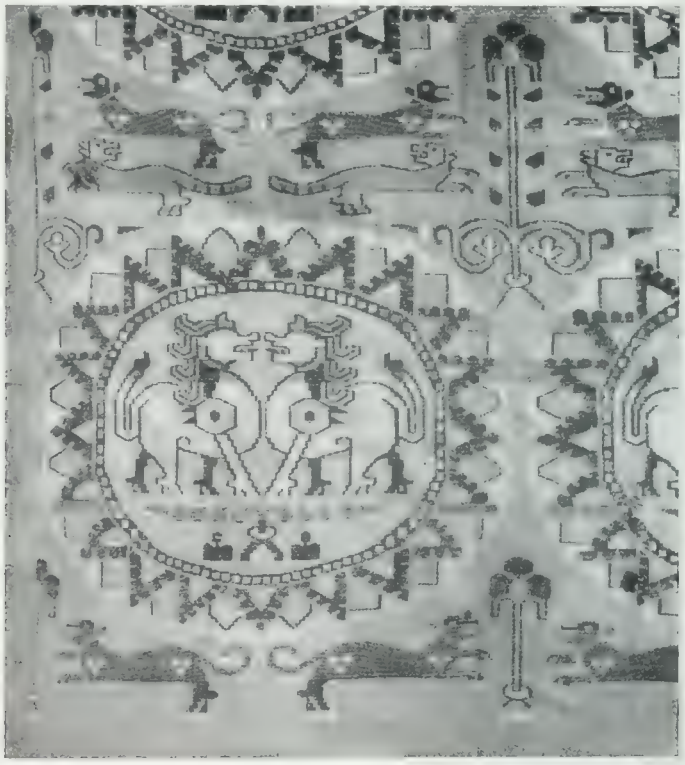
3. Brutails. *Églises de la Gironde*. Paris, 1913, p. 27 : Saint-Etienne de Lisse, Castelvieil, Petit-Palais (Gironde). Michel. *Histoire de l'art*, I, p. 656 : Saint-Pierre-de-Melle (Vienne). Portail de Saint-Martin Valmeroux (Cantal).

4. Mozat, Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), Ranverso (Lombardie). Un chapiteau de Mozat orné de masques sur ses trois faces reproduit exactement un modèle gallo-romain du musée de Reims (Espérandieu. *Bas-reliefs de la Gaule romaine*. V. 3746).

5. Bénitier de Crémone. Chapiteau de Mozat (Puy-de-Dôme).

6. Il en est de même du carnassier androphage (Welter. Notes de mythologie gallo romaine. *Rev. archéolog.*, janvier 1911).

A côté des influences hellénistiques il faut faire dans l'art occidental une place importante aux imitations orientales, Les miniatures carolingiennes doivent à leurs modèles irlandais et anglo-saxons un grand nombre de motifs persans, mésopotamiens, coptes, syriens. En outre, les importations directes des monuments d'art décoratif fabriqués en Orient n'ont jamais cessé entièrement : les pèlerinages en Terre Sainte qui se multiplient à partir du x° siècle et aussi probablement les



Phot. Bibl. d'Art et d'Arch.

Fig. 100. — Spécimen d'étoffe orientale. Suaire de sainte Colombe et de saint Loup. Trésor de la cathédrale de Sens. Antérieur au IX° siècle, origine persane.

Lions affrontés, renards et chiens courants. Dessin beige et bleu foncé sur un fond chamois.

courses des Northmans, vrais intermédiaires entre l'Asie et l'Europe par suite de leurs relations avec la Russie méridionale, expliquent cette introduction d'objets exotiques dans les monastères les plus lointains de l'Occident. Par exemple, les bas-reliefs d'ivoire de la chaire d'Aix-la-Chapelle sont probablement des spécimens de l'art copte[1]. Mais ce fut surtout grâce au commerce des étoffes précieuses, recherchées pour orner des églises ou pour envelopper les reliques des saints, que l'art oriental s'implanta en Occident. Certains trésors d'églises, celui de Sens, par

1. Strzygowski *Der Dom zu Aachen* Leipzig 1904.

exemple, sont de véritables musées de tissus orientaux[1] (fig. 100). Or bien souvent les sculpteurs, les peintres, les ivoiriers de l'époque romane interprétèrent dans leurs œuvres les modèles qui leur étaient ainsi fournis. C'est ainsi que les lions ailés au milieu des rinceaux du calendrier de marbre, sculpté à Naples en 850, sont inspirés d'une étoffe sassanide[2]. Le motif, si banal dans l'art oriental, des animaux affrontés autour du « hom » assyrien ou arbre de vie, orne un grand nombre de miniatures ou de chapiteaux[3]. Une même étoffe a dû servir de modèle à un bas-relief du musée de Toulouse et à des chapiteaux byzantins de Trébizonde et de Saint-Marc de Venise : sur tous ces monuments on retrouve les mêmes oiseaux alternativement affrontés et adossés avec les queues s'entre-croisant[4].

Phot. L. Bréhier.

Fig. 101. — Chapiteau de l'église de Glaine-Montaigut (Puy-de-Dôme), XIIe siècle.

Sirènes. Oiseaux adossés et mordant la barbe d'un mascaron.

C'est à l'Orient qu'on doit la faune fantastique des bestiaires, les êtres monstrueux, animaux à deux têtes ou à deux corps avec une seule tête, oiseaux à tête humaine, etc..., qui grouillent sur les chapiteaux et les reliefs des pieds-droits. Sur un chapiteau de Glaine-Montaigut (Puy-de-Dôme), de chaque côté d'un beau nœud d'entrelacs, quatre oiseaux, la tête renversée, mordillent deux masques barbus formant volute : c'est bien la disposition caractéristique des ornements d'une étoffe persane (fig. 101). De même deux dragons entre-croisés et affrontés sur un chapiteau du cloître de Silos (Castille) ont le même mouvement que les deux lions qui ornent un vase sassanide du Cabinet des Médailles[5]. L'aigle enlevant un animal dans ses serres, familier à la sculpture

1. Chartraire. *Le Trésor de la cathédrale de Sens*, 1925.
2. Bertaux. *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, t. I, 77, fig. 16.
3. Marquet de Vasselot. Les influences orientales (Michel. *Histoire de l'Art*).
4. L. Bréhier. *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*. pl. VI, XI. 2.
5. *Revue de l'Art chrétien*, 1909, p. 365.

seldjoucide et connu aussi dans l'art byzantin, est répété trois fois autour d'un chapiteau de Chauriat (Puy-de-Dôme)[1]. L'aigle héraldique à deux têtes, qui orne des bas-reliefs chaldéens du XXXe siècle avant notre ère, se trouve sur le tailloir d'un pilier du cloître de Moissac, sur un chapiteau du musée de Toulouse, sur une fresque de la cathédrale de Clermont[2]. Un chapiteau de la cathédrale de Chartres montre un guerrier assyrien, vêtu d'une longue robe et coiffé d'une tiare conique, menaçant un lion de son épieu[3]. A la cathédrale de Lund (Suède) on a reconnu sur une corbeille une copie de Ghilgamech, l'Hercule chaldéen qui étouffe des monstres entre ses bras[4]. Parfois même, il est impossible de deviner par quelle voie l'art des pays d'Extrême-Orient a réussi à se glisser dans l'ornementation chrétienne. Sur un linteau d'Ouezy-en-Laison (Calvados), une statue couchée sur le flanc, la joue posée sur la main, semble quelque figure échappée à un bas-relief cambodgien. A la cathédrale de Bayeux, sur un véritable champ de broderies qui couvrent les tympans situés entre les arcades, se détachent des dragons et des êtres fantastiques qui éveillent le souvenir de l'art chinois. A Blesle (Haute-Loire) un chapiteau reproduit le Ghilgamesch chaldéen étouffant deux lions dans ses bras, et sur un autre deux dragons entrelacés se rattachent à la même inspiration.

Cette diffusion de l'ornement oriental fut surtout favorisée par les relations qui s'établirent entre les chrétiens et les Arabes d'Espagne. C'est naturellement sur les monuments espagnols que cette influence est la plus profonde. Les miniatures des manuscrits des Commentaires de Beatus sur l'Apocalypse placent dans un cadre tout mauresque les scènes de l'iconographie chrétienne. Babylone y est représentée comme une ville arabe avec des murailles revêtues de faïence vernissée et une grande porte surmontée d'un arc en fer à cheval[5] (cf. fig. 160). Des sourates du Coran et en particulier la formule sacrée : « Allah est Allah ! » en beaux caractères coufiques couvrent même les ornements en forme de losanges entre-croisés qui se développent sur certaines pages[6]. Un crucifix d'ivoire de la cathédrale de Léon au nom du roi Ferdinand et de la reine Sancia (1037-1065) offre sur ses deux faces un décor exubérant de figurines et d'animaux dans des entrelacs qui révèlent l'imitation du décor arabe[7]. Même au nord des Pyrénées et jusqu'en Lombardie cette influence est sensible, tandis qu'en Sicile les artistes musulmans collaboraient avec des Grecs et des Occidentaux à réaliser la splendide ornementation d'un caractère si composite qui couvre les créations des princes normands. Pour nous

1. L. Bréhier. *Nouvelles recherches sur la sculpture byzantine*, p. 19
2. Gélis-Didot. *La peinture en France*.
3. De Mély. *Bull. archéol. Com. Trav. histor.*, 1891, p. 483.
4. Wrangel et Dieulafoy. *Séances de l'Académie des Inscriptions*, 1913.
5. Dieulafoy. *Espagne et Portugal*, p. 87, fig. 183.
6. Dieulafoy. *Id.*, p. 88, fig. 185.
7. *Revue de l'Art chrétien*, 1909, pl. II-III.

en tenir à la France et à l'Italie du Nord, les caractères coufiques apparaissent sur un missel de la bibliothèque de Mantoue (XIIe siècle)[1], sur un chapiteau du cloître de Moissac et sur les curieuses portes en bois de la cathédrale du Puy, arabes par leur technique champlevée et par leurs versets du Coran, chrétiennes par leur sujet, la vie du Christ[2].

IV

Monuments antiques, art chrétien primitif, surtout par l'intermédiaire des sarcophages, thèmes des étoffes, ivoires et autres œuvres d'art décoratif importées d'Orient, telles sont les sources variées de cet art encyclopédique mais, en outre, l'iconographie religieuse qui s'est développée à l'époque romane doit un grand nombre de ses compositions à l'art chrétien d'Orient et c'est surtout à la tradition syrienne qu'il se rattache. Comme l'a bien montré G. Millet[3], au moment où l'art byzantin revient aux XIe et XIIe siècles à des types hellénistiques, l'iconographie occidentale se rattache la plupart du temps aux modèles cappadociens. C'est ce qui explique qu'en Occident l'ange de l'Annonciation se hâte en courant vers Marie[4], que parfois dans la Nativité, Marie étendue sur sa couche détourne la tête avec tristesse[5], que tandis que les mages se prosternent devant Jésus, on aperçoive leurs trois chevaux sellés attachés à un arbre[6], que les flots du Jourdain dans l'épisode du Baptême aient ce profil bizarre de cône qui n'est qu'un emploi naïf de la perspective en hauteur[7]. Il en est ainsi de tout le cycle évangélique, comme nous le montrera l'étude de ses thèmes, et une seule hypothèse permet d'expliquer ces coïncidences régulières entre la peinture cappadocienne et l'art roman : des manuscrits syriens ornés de cycles de miniatures ont été importés en Occident et ont inspiré les sculpteurs comme les peintres. L'Italie placée entre les deux moitiés du monde chrétien fut pour elles un trait d'union, mais, de plus les pèlerinages des Occidentaux en Terre Sainte et des Orientaux aux tombeaux des Apôtres, l'émigration d'ascètes orientaux qui vinrent se fixer en Occident du Xe au XIIe siècle[8] contribuèrent à favoriser la diffusion des manuscrits orientaux.

1. Venturi. *Storia dell'arte ital.*, III, fig. 419.
2. Thiollier. *Architecture romane du diocèse du Puy*, fig. 161 (exécutée entre 1050-1073). Des portes analogues se voient à La Voûte-Chilhac, Chamalières-sur-Loire, Blesle.
3. Millet. *Monographie de l'Évangile*. Cf. L. Bréhier. Byzance, l'Orient et l'Occident (*Revue Archéologique*, 1918, VII, p. 1-35).
4. Fresque de Vic (Indre-et-Loire).
5. Saint-Cerneuf de Billom (Puy-de-Dôme).
6. Chapiteaux de Moissac et de Tarragone. Linteau de Notre-Dame du Port à Clermont.
7. Même linteau. Cuve de Saint-Barthélémy de Liége. Voir sur ces rapprochements Mâle, *Art religieux au XIIe siècle*, ch. II.
8. Sur ce double mouvement voir L. Bréhier. *Le schisme oriental du XIe siècle*. 1899, p. 18-35. — B. Leib. *Rome, Kiev et Byzance à la fin du XIe siècle*, 1924, p. 51-74, 84-103.

Dans son livre sur « l'Art religieux du XIIe siècle en France » M. Mâle a montré la place considérable que les illustrations des manuscrits tiennent dans l'histoire de l'iconographie romane. Si sa thèse a semblé parfois trop exclusive elle n'en est pas moins justifiée par l'ensemble des faits. La copie plus ou moins libre des enluminures explique les enchevêtrements de feuillages au milieu desquels apparaissent les personnages de certains chapiteaux et cet aspect « calligraphique » que présente la sculpture romane. C'est aussi la raison des variantes et des incohérences dans l'interprétation des thèmes iconographiques. Avec un véritable éclectisme et sans chercher comme les Grecs à constituer un corps de doctrine iconographique les Occidentaux ont imité tout ce qu'ils trouvaient et de là proviennent leurs divergences qui s'expliquent par la nature différente des sources utilisées par eux. Sur les chapiteaux du chœur de l'église d'Issoire (Puy-de-Dôme) un sculpteur a raconté la Passion avec une sobriété et une absence de détails pénibles qui rappellent le docétisme des sarcophages chrétiens; à quelques lieues de là, à Saint-Nectaire, un autre imagier a emprunté à des miniatures d'inspiration cappadocienne le réalisme parfois brutal et le sens dramatique avec lesquels il a interprété le même sujet [1].

La multiplicité même des sources dont disposaient les artistes laissait un vaste champ à leur choix individuel, et d'ailleurs, le fait n'a pas été mis suffisamment en lumière, ce qui les a sauvés de l'imitation servile, ce sont les exigences mêmes des techniques qu'ils ont créées. Interpréter dans l'espace à trois dimensions un dessin linéaire, une enluminure, une fresque, la broderie d'une étoffe, ne peut passer pour un simple plagiat. Non seulement le passage d'une technique à une autre modifie gravement le caractère d'une composition, mais les formes mêmes de l'ornement architectural destiné à être historié interdisaient la copie textuelle. Pour être placé sur la corbeille d'un chapiteau, sur le tympan ou le linteau d'un portail, un thème devait être plus ou moins modifié. De là des trouvailles parfois heureuses, comme celui de l'ange agenouillé devant le Baptême du Christ sur un portail de Notre-Dame du Port à Clermont : la forme même du linteau triangulaire à l'extrémité duquel cet ange se trouve placé rendait toute autre attitude impossible, et le vieux maître auvergnat a résolu le problème de la même manière que les sculpteurs grecs qui garnissaient les extrémités de leurs frontons de statues assises et couchées.

Un attachement à des traditions parfois disparates, mais qui n'excluait ni la liberté, ni les initiatives, voilà ce qui fait l'originalité de l'art occidental. Si certains traits vénérables par leur antiquité restent immuables (nimbe crucifère et vêtement du Christ, pieds nus du Christ et des apôtres, voile de la Vierge, etc.),

1. L. Bréhier, Les épisodes de la Passion dans la sculpture romane d'Auvergne (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1925).

l'extérieur des personnages accessoires est modifié sans aucun scrupule : souvent des costumes du XIIe siècle remplacent les draperies hellénistiques. Les chevaliers avec leur casque à nasal et leur haubert de mailles, les bourgeois en bliaud serré à la taille, les prêtres et évêques en vêtements liturgiques, les femmes à la coiffure côtelée et attachée sous le menton par une bride ne sont pas rares dans les compositions de l'Ancien et du Nouveau Testament, et cet anachronisme s'étend jusqu'aux fonds de paysage qui figurent, dans la Palestine contemporaine du Christ, des églises, des châteaux, des logis romans. Des jongleurs authentiques divertissent les convives du « Festin d'Hérode » au cours duquel Salomé en costume de jongleresse exécute des exercices d'équilibre périlleux devant la table royale et, sur un chapiteau de la salle capitulaire de Boscherville (Seine-Inférieure), elle est accompagnée d'un véritable orchestre de joueurs de harpe, de vielle et de rebec : le festin d'Hérode a lieu dans le cadre d'une fête courtoise du XIIe siècle [1].

Photo Lacoste-Pontalis

Fig. 102 — L'âne qui vielle. Cathédrale de Chartres. Clocher vieux, XIIe siècle

Mais surtout l'évolution religieuse et intellectuelle des sociétés occidentales s'est traduite dans l'iconographie par des innovations importantes. L'art occidental reflète à merveille les habitudes d'esprit, les goûts familiers et jusqu'aux modes des hommes du moyen âge. L'inspiration populaire, le folklore, les fables, les légendes ont leur part dans certaines compositions satiriques telles que l'Ane qui vielle, inspiré d'une fable de Phèdre [2] (fig. 102), ou le convoi funèbre de Renart suspendu par les pattes à un bâton que deux poules portent sur leur dos. On constate même l'intrusion de cette veine gauloise dans les thèmes d'iconographie religieuse, par exemple à Notre-Dame du Port de Clermont, le geste brutal par lequel Adam, chassé du Paradis, se venge sur Eve, agenouillée à ses pieds, des conseils qui ont entraîné sa chute (fig. 103).

1. Rouen, musée départemental. Cf. le tympan du portail Saint Jean à la cathédrale de Rouen et une fresque de la cathédrale de Brunswick (Voy. Faral, Les jongleurs en France au moyen âge. Paris, 1910, p. 63, 96).

2. Mâle, *Art religieux au XIIe siècle*, p. 339.

D'autres causes que M. Mâle a analysées longuement ont contribué à cet enrichissement du programme iconographique. C'est d'abord le drame liturgique qui prend aux grandes fêtes une ampleur de plus en plus marquée et commence à sortir de l'église. La mise en scène imaginée par les clercs a enrichi les anciens thèmes de détails nouveaux (cierges de la Chandeleur portés par les jeunes filles qui accompagnent Marie au Temple ; le premier mage agenouillé devant Jésus, tandis que le second montre à son compagnon l'étoile qui resplendit au-dessus de la crèche) ou même les a entièrement transformés, comme nous le verrons en étudiant l'iconographie de la Résurrection. Aux exemples recueillis par M. Mâle[1] on peut ajouter un détail typique : ce n'est sans doute pas par une simple coïncidence que la colère d'Adam contre Ève, que nous avons signalée sur le chapiteau de Clermont, forme l'une des scènes les plus savoureuses du « Jeu d'Adam » que l'on regarde comme un des plus anciens textes français du drame liturgique. Le geste même par lequel notre premier père manifestait son indignation est indiqué dans la note latine qui accompagne le texte : *Tunc manum contra Evam levabit... et cum magna indignatione movens caput, dicet ei :*

Phot. Denis.

Fig. 103. — La colère d'Adam. Chapiteau du chœur de Notre-Dame du Port, à Clermont (vers 1150).

Oi male femme, pleine de traïson,
Tant m'às tu mis tost en perdicion,
Cum me tolis le sens et la raison[2].

De même l'ampleur prise par le culte de la Vierge et des saints, le développement extraordinaire des grands pèlerinages, dont les routes se sont couvertes de sanctuaires, aux reliques desquels s'attachait toute une floraison de légendes, ont exercé sur l'iconographie religieuse la même action féconde que sur la littérature. C'est par ce moyen que des traditions purement locales à l'origine se sont répandues dans toute la chrétienté, que les statues-reliquaires de la Vierge créées en Auvergne et dans le Midi ont été adoptées dans toute l'Europe, que la vie de saints presque ignorés naguère, sainte Foy de Conques, saint Martial de

1 Mâle. *Art religieux au XIIe siècle*, ch. IV.

2 Le Jeu d'Adam (das Adamsspiel), édition Karl Grass (Halle, 1891, p. 31, vers 534-536).

Limoges, etc... a été représentée dans toutes les régions. A peine des personnages contemporains venaient-ils d'être canonisés, comme saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry (mis à mort en 1170), que leur iconographie se constituait spontanément. Enfin, c'est au développement de la pensée théologique que l'on doit la création d'un nouveau symbolisme beaucoup plus raffiné et compliqué que celui de l'ancien art chrétien. Des œuvres, comme les vitraux ou les châsses de Saint-Denis, dues à l'initiative de Suger, sur lesquelles le vieux parallèle entre les deux Testaments apparaît complètement renouvelé, ou comme le célèbre manuscrit de l' « Hortus Deliciarum » exécuté par Herrade de Landsberg, abbesse du monastère alsacien de Hohenburg (Sainte-Odile) (1167-1195), représentent les nouvelles tendances qui vont prédominer dans l'art gothique.

CHAPITRE VIII

L'ART ENCYCLOPÉDIQUE (*suite*)
LA NATURE. LE MONDE MORAL ET L'ANCIEN TESTAMENT

I. Les Arts libéraux et la nature. — II. Le monde moral. — III. Les métiers manuels et les allégories. IV. L'Ancien Testament.

I

Les sept Arts libéraux constituent, nous l'avons vu, la base de la connaissance ; il n'est donc pas étonnant qu'on se soit plu à les représenter sous la forme de figures allégoriques. Or, à l'époque carolingienne l'enseignement du Trivium et du Quadrivium consistait souvent en des commentaires du bizarre roman pédagogique qu'un grammairien africain du ve siècle, Martianus Capella, avait composé sous le titre de : *Noces de Mercure et de Philologie*[1]. Il imagine que Mercure épouse la nymphe Philologie qui se présente avec son cortège des sept sciences, chacune portant ses attributs : la Grammaire, femme vénérable avec une trousse de médecin et un martinet, la maigre Dialectique dissimulant un serpent dans son manteau noir, la Rhétorique, vierge guerrière, cuirassée et casquée, l'Arithmétique les doigts en mouvement pour le calcul, la Géométrie, vêtue d'une robe où l'on voit le cours des astres et portant la sphère et le compas, l'Astronomie avec l'instrument coudé qui lui sert à prendre la hauteur des étoiles, la Musique tirant des sons harmonieux d'un psalterion en forme de bouclier d'or tendu de cordes.

Ce sont ces figures, avec leurs attributs plus ou moins modifiés, qui inspirent les représentations des Arts libéraux, par exemple celle, décrite dans un poème de Théodulfe, qui ornait une mosaïque du palais d'Aix-la-Chapelle[2] : les figures étaient disposées sur les branches d'un arbre dont elles formaient les fruits, la Grammaire à la racine, l'Astrologie à la cime. Sur un manuscrit de Boèce, de

1. Sur ces commentaires, en particulier ceux de Scot Érigène voy. Hauréau, *Notices et Extraits des Manuscrits*, XX, p. 1-34.

2. Théodulfe avait fait peindre une représentation analogue dans le réfectoire de son monastère (Dümmler, *Poetæ latini medii ævi*, I, 1, 629).

Bamberg (fig. 105) la Musique joue d'un instrument à trois tubes, la Géométrie trace des figures sur une colonne de marbre, l'Astrologie tient deux flambeaux d'or et d'argent. Au XIIe siècle les Arts libéraux ornent souvent les pavements en mosaïque des églises lombardes : à Verceil ce sont des figures de femmes assises autour de la Philosophie, la couronne en tête[1]. Les figures des Arts libéraux étaient disposées de même autour d'un cercle, avec la Philosophie au centre sur une miniature de l' « Hortus Deliciarum » déjà mentionné. Une tapisserie de la chapelle du château de Quedlimbourg exécutée par l'abbesse Agnès (1186-1203) illustrait tout l'ouvrage de Martianus Capella : un fragment montre le dieu Mercure en face des trois vierges en brillant costume, Psyché, Mantice et Sophia[2].

1 2 Photo Dr Pouzet

Fig. 104. — Chapiteaux provenant de la basilique de Cluny, musée de la ville, XIIe siècle. Les tons du plain-chant.

1. Le troisième ton, figure de la Passion et de la Résurrection. — 2. Le quatrième ton, image de la douleur. L'instrument représenté est le *cymbalum* ou *bambulum*, bâton muni de cloches. Dr Pouzet, *Revue de l'Art Chrétien*, p. 4-6.

Un fait accuse la place importante que ces représentations occupaient dans l'art religieux. Au-dessus des belles colonnes monolithes de marbre cipolin qui limitaient le sanctuaire de l'église de l'abbaye de Cluny, la plus grande basilique de la chrétienté avant la reconstruction de Saint-Pierre de Rome, une série de chapiteaux sculptés sur les quatre faces montrait successivement les huit tons de la musique, les quatre vertus cardinales, les quatre saisons de l'année, les quatre fleuves du Paradis. On avait voulu en quelque sorte figurer l'harmonie des lois éternelles qui régissent le monde physique et le monde moral. Des fragments de cette décoration vraiment imprégnée de philosophie néopythagoricienne existent encore au musée de la ville. Les huit tons grégoriens se détachent dans des médaillons ovales au milieu des feuillages sous la forme de musiciens qui tiennent

1. Venturi. *Storia dell'arte italiana*, III, 434.
2. Marquet de Vasselot. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 305.

entre leurs mains un instrument : un jeune homme jouant du luth, une danseuse avec des cymbales, un personnage pinçant les cordes d'une lyre, un autre agitant les clochettes pendues à un bâton (cymbalum) (fig. 104). L'importance qu'avait l'office canonial dans l'ordre de Cluny explique que deux chapiteaux aient été spécialement consacrés à la musique. Autour de chaque médaillon une légende donne le sens mystique des tons : c'est ainsi que le troisième figure la résurrection du Christ et que le huitième est l'image de la béatitude des saints[1].

Photo A. Boinet.

Fig. 105. — Boèce offre son livre à Symmaque. Boetius, *De arithmetica*. Bibl. royale de Bamberg. H. J. IV. 12, fol. 2 v°, milieu du IXe siècle. D'après A. Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. LVII, *a*.

De même au Portail Royal de Chartres, élevé entre 1145 et 1170[2], les sept Arts libéraux occupent une des voussures de la baie méridionale ornée d'une Vierge de majesté. Conformément au poème de Martianus Capella, chacune des sciences est accompagnée de l'un des grands hommes de l'antiquité. On y voit Donat ou Priscien écrivant au-dessous de la Grammaire qui, la férule et le livre en main, surveille deux écoliers ; Ptolémée avec une lunette accompagnant l'Astronomie, qui porte un boisseau, symbole des travaux agricoles réglés d'après elle ; Boèce ou Pythagore avec l'Arithmétique tenant un abaque à boules ; Euclide et la Géométrie armée d'un compas ; Aristote, sous les pieds de la Dialectique, le sceptre dans une main, le dragon ailé dans l'autre ; Cicéron et la Rhétorique ; Pythagore avec la Musique frappant des clochettes de son marteau et portant une harpe sur les genoux. Boèce, dont le livre de la *Consolation philosophique* eut tant de lecteurs au moyen âge, est déjà représenté plusieurs fois sur des miniatures carolingiennes : son portrait et celui de son beau-père Symmaque ornent le manuscrit du *De Arithmetica* de Bamberg (fig. 105).

A côté des figures des sciences on cherchait aussi à montrer les connaissances

1. Le chœur de Cluny fut consacré par Urbain II en 1095. M. Kingsley Porter (Romanesque Sculpture, p. 86 et suiv.) attribue les chapiteaux à cette date. M. P. Deschamps (*Gazette des Beaux-Arts*, 1922 à 1120).

2. De Lasteyrie. *Monuments Piot*, VIII, p. 27 et suiv. — R. Merlet. La cathédrale de Chartres (*Petites monographies*, p. 23 et suiv.).

qui forment l'objet de leur étude. L'esprit de synthèse audacieuse, le besoin de ramener tout à l'unité qui distinguent l'époque carolingienne étaient exprimés parfois dans des représentations naïves. Charlemagne conservait dans son palais des tablettes d'or précieuses sur lesquelles on voyait les plans de Rome et de Constantinople et aussi la figure de l'univers, faite de trois cercles concentriques au milieu desquels étaient les étoiles et les planètes[1]. C'est de cette manière que le peintre de Saint-Savin (Vienne) (XIIe siècle) représente le monde, lorsqu'il fait voir le Créateur plaçant dans les sphères célestes les deux globes du Soleil et de la Lune (fig. 106). Une peinture du monastère de Théodulfe, évêque d'Orléans (mort en 821), figurait

Fig. 106. — L'Eternel place le Soleil et la Lune dans le firmament. Fresque de l'église Saint-Savin (Vienne), XIe siècle.

la sphère terrestre autour de laquelle courait Amphitrite, dévorant tous les Fleuves et entourée des quatre Vents aux joues gonflées : au centre de la terre on voyait Cybèle avec sa couronne de tours, un enfant sur son sein, une corbeille de fruits et des animaux variés à ses pieds. Une étoffe offerte à Saint-Denis par la reine Adélaïde, épouse de Hugues Capet (987-996), était ornée du même sujet[2]. Sur beaucoup de manuscrits et sur des reliures d'ivoire, la Mer est un dieu barbu monté sur un dauphin, la Terre a la figure de Cybèle déjà décrite, les Fleuves sont les vieillards à couronne de roseaux dont l'art antique a fourni le modèle[3].

Une composition allégorique qui paraît être la reproduction d'un motif hellé-

1. Eginhard. *Vita Caroli*, 33.
2. Müntz. *La Tapisserie*, p. 84.
3. Reliure d'ivoire. Bibl. Nat. mss. lat., 9383. Sacramentaire de Metz. *Id.*, mss. 41. Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs (IXe siècle), etc.

nistique exprime la fécondité de la nature ; c'est la « Fontaine de vie » qu'on trouve dans plusieurs Évangéliaires illustrés[1]. Des animaux de toute espèce, des cerfs, des paons, des coqs viennent se désaltérer dans un bassin surmonté d'une colonnade circulaire avec un toit en coupole que termine une croix grecque (fig. 107). C'est un édifice semblable au « tholos » central du marché, peint sur une fresque de Bosco-Reale[2]. Peut-être faut-il voir une simplification de ce motif dans les innombrables animaux affrontés autour du « hom » assyrien ou arbre de vie que présentent les chapiteaux romans ainsi que dans les nombreux griffons buvant dans un calice où l'on a vu un peu arbitrairement le symbole de l'Eucharistie.

Fig. 107. — La Fontaine de Vie. Évangéliaire de Saint-Médard de Soissons. IXe siècle. Paris. Bibl. nat. lat. 8850. D'après Boinet, *La miniature carolingienne*.

Un pilier octogonal du XIIe siècle conservé dans l'église de Souvigny, et dont on ne possède plus que le haut (fig. 108), résumait en quelque sorte à la manière d'un « précis scolaire » les principales connaissances d'histoire naturelle[3]. Sur quatre faces alternant avec des bandes de rinceaux et d'entrelacs, on voyait un calendrier figuré, un zodiaque, un bestiaire (griffon, unicorne, éléphant, sirène, manticore) et la série des peuples étranges qui passaient pour habiter les extrémités du monde, hippopodes ou centaures, cidipes ou sciapodes qui, renversés sur le dos, s'abritaient comme d'un parasol de la large plante de leur pied[4], satyres, Éthiopiens. Les signes du zodiaque, dont les figures sont un legs de l'art antique, ornent les initiales des

1. Évangéliaires de Godescalc et de Saint-Médard de Soissons (Paris. Bibl. nat.). De Bastard. *Peintures carolingiennes*, pl. I et XVI. Strzygowski. *Der Dom zu Aachen*, Leipzig. 1904, p. 21.

2. Springer. *Handbuch der Kunstgeschichte*, I. p. 306.

3. De même le pavement en mosaïque exécuté à la fin du XIIe siècle à Saint-Remi de Reims était une sorte d'encyclopédie résumée (Voy. Loriquet. *Congrès archéolog. de Reims*, 1861).

4. Chapiteaux de Saint-Parize-le-Châtel (Nièvre). Les « cidipes » de Souvigny avec leur œil unique et leur grand pied participent à la fois du Cyclope et du sciapode. D'après saint Augustin les sciapodes étaient représentés sur une mosaïque de la Place Maritime de Carthage. (*De Civitate Dei*, XVI, 8. L. Bertrand. Saint Augustin, p. 101).

manuscrits carolingiens [1] et les voussures des églises romanes (fig. 108) [2], associés parfois au calendrier comme au porche de Saint-Savin et commençant fréquemment par le signe du Bélier (mois de mars) suivant le style de l'Annonciation usité dans beaucoup de provinces.

Les quatre saisons étaient figurées aussi

Phot. Neurdein.

Fig. 108. — Le pilier encyclopédique. Eglise de Souvigny (Allier), XIIe siècle. Face du calendrier.

Phot. Neurdein

Fig. 109. — Les Gémeaux. Cathédrale de Chartres, Portail Royal, voussure de la baie méridionale, milieu du XIIe siècle.

à Chartres et sur un chapiteau du sanctuaire de l'abbaye de Cluny, par des personnages occupés aux divers travaux agricoles. Des motifs analogues, empruntés par les miniaturistes carolingiens à l'art hellénistique, décrivent les divers travaux des mois ; la tradition s'en est perpétuée dans l'art roman [3]. Aux voussures de la

1. Initiale D de la Bible de Charles le Chauve.

2. Portails de Vézelay, Autun, Chartres (portail Royal), Bourg-Argental (Loire), Argenton le Château, Melle (Deux-Sèvres), Mauriac (Cantal). A Saint-Maurice de Vienne un magnifique zodiaque est sculpté dans le bas-côté nord. A Issoire (Puy-de Dôme) les signes du zodiaque se détachent en médaillons à l'extérieur du chevet.

3. Peintures de Saint-Martin de Laval (XIIe siècle) et de Pritz près Laval (XIIIe siècle). *Revue de l'Art*

baie nord du Portail Royal de Chartres, par exemple, Janvier, représenté par le dieu Janus à deux têtes, est assis devant une table ; Février est un vieillard au coin du Feu ; Mars est un vigneron qui taille sa vigne ; Avril, couronné de fleurs, tient deux rameaux ; Mai est figuré par un chasseur monté sur son cheval, le faucon au poing ; Juin fauche son pré ; Juillet coupe la moisson ; Août lie les gerbes ; Septembre écrase le raisin dans une cuve ; Octobre cueille des fruits ; Novembre tue un porc et Décembre le mange. Ainsi se succèdent les périodes de travail et de repos forcé qui constituent le cycle de l'année agricole.

Photo Neurdein

Fig. 110. — Bourges. Tympan de l'ancienne église Saint-Ursin, exécuté par le sculpteur Giraud. XIIe siècle. En haut, plusieurs sujets de fabliaux, dont celui du loup et de la cigogne, scènes de chasse. En bas, les mois. Inscript. : GIRAVLDVS FECIT ISTAS PORTAS

Le tympan de l'ancien portail de Saint-Ursin à Bourges qui porte la signature de Girauld (fig. 110) est orné d'un calendrier semblable, au-dessus duquel on voit une chasse au cerf et une chasse au sanglier et, dans le haut, plusieurs thèmes de fables, dont le loup et la cigogne et le convoi de Renart qui se prépare à dévorer les coqs qui traînent son char funèbre (Cf. fig. 111).

Les animaux étranges, dont le pilier de Souvigny nous a offert un exemple, appartiennent aux « bestiaires » très répandus dans la littérature de cette époque [1], dont la source commune est le traité composé à Alexandrie au IIe siècle de l'ère

chrétien, 1910, p. 233. Portail de la cathédrale de Modène près du Campanile. Pilier de Souvigny. Portail royal de Chartres, baie septentrionale. Portail de Vézelay.

1. Traité « de Monstris et Belluis », Xe siècle (éd. Berger de Xivrey. Traditions tératologiques. Paris 1836). — Honorius d'Autun. De imagine mundi. Patrol. Latine, t. 172. — Sur les bestiaires en français, voir Langlois : *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, 1911.

chrétienne sous le nom de *Physiologus*[1]. Certains de ces animaux ont eu de bonne heure une signification allégorique, comme le phénix, le lion symboles du Christ, la licorne figure de la Vierge, mais la plupart du temps, c'est pour instruire les fidèles en excitant leur curiosité qu'ils ont été admis dans l'ornementation des églises, conformément à l'esprit encyclopédique qui inspire l'art de cette époque.

Dans cette bizarre histoire naturelle on recherchait surtout les bêtes les plus exotiques ou les êtres chimériques dont la structure paradoxale flattait l'imagi-

Fig. 111. — La faune dans la miniature carolingienne. Canons de l'Evangéliaire de Saint Médard de Soissons. Paris, Bib. nat. lat. 8850, IXe siècle.

nation. C'est ce qui explique le succès de l'éléphant qui porte parfois sur son dos une tour remplie de guerriers, suivant l'usage hindou dont les étoffes et les ivoires arabes offraient des modèles[2]. On le trouve fréquemment sur les miniatures et les étoffes d'époque carolingienne[3] et, plus tard, dans la sculpture romane[4]. Sur un

1. Strzygowski. *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*. Leipzig, 1899.

2. Comme l'étoffe arabe de Saint-Josse sur mer (Pas-de-Calais) découverte par M. Enlart et portant le nom d'un personnage mort en 961. Elle est ornée d'éléphants et de chameaux. Elle est semblable à l'étoffe aux éléphants conservée à Aix-la-Chapelle dans la châsse de Charlemagne, mais de fabrique byzantine et datant aussi de la fin du xe siècle. (Enlart. Un tissu persan du xe siècle. (*Monuments Piot*, t. XXIV). — Diehl. L'étoffe byzantine du reliquaire de Charlemagne (*Strena Buliciana*, p. 441).

3. Évangéliaire de Lothaire (Bibl. nat.). Bible de Charles le Chauve (*Id.*). Bible de Saint-Martial de Limoges, XIIe siècle (*Id.*). Etoffes de Saint-Florent de Saumur, xe siècle (Müntz. *La Tapisserie*, p. 83-84). Charlemagne avait reçu en don d'Haroun-al-Raschid un éléphant dont les chroniques parlent avec admiration.

4. Chapiteaux de Saint-Pierre d'Aulnay (Charente-Inférieure). Montierneuf de Poitiers, l'Isle-Barbe près de Lyon. Pièce d'échiquier en ivoire (Cabinet des Médailles).

chapiteau de la Sainte-Trinité de Caen c'est un château tout entier avec son donjon au milieu d'une enceinte crénelée que l'animal porte sur le dos, tandis que le cornac placé sur sa tête a saisi l'extrémité de la trompe avec laquelle il semble le diriger. Quelques animaux paraissent avoir été choisis à cause de leur aspect décoratif et aussi parce que les monuments antiques en fournissaient des modèles faciles à imiter : tels sont l'aigle, qui étale sa puissante envergure au milieu des corbeilles, les cigognes souvent affrontées, les griffons buvant dans un calice. On les rencontre à peu près dans toutes les régions ainsi que les êtres fantastiques de la mythologie païenne : le centaure (très souvent deux centaures affrontés et cueillant une grappe), le sphinx, la sirène, la harpie, oiseau à tête de femme. L'école lombarde et les provinces septentrionales (Normandie, Ile-de-France, Picardie, etc...) ont une prédilection pour les dragons ailés, les guivres hideuses, les êtres difformes à deux corps pour une seule tête (fig. 112) : plusieurs types de ce genre paraissent empruntés à la miniature irlandaise et à l'orfèvrerie barbare des temps mérovingiens[1]. Plusieurs manuscrits de la fin du XIIe siècle, les Bibles de Clermont et de Souvigny par exemple[2], ont de grandes initiales, dont les courbes figurent de monstrueuses chimères à corps de serpent avec des ailes multicolores : elles serviront plus tard de modèles aux gargouilles des cathédrales gothiques.

Phot. Martin Sabon.

Fig. 112. — Monstre à deux corps surmontés d'une seule tête. Chapiteau de la cathédrale de Bayeux, XIIe siècle.

L'homme fait parfois triste figure en face de ces monstres, géants comme des animaux antédiluviens. Sur les manuscrits cités on voit parfois des nains minuscules, l'épée et le bouclier à la main, affronter les énormes bêtes ou se sauver éperdument devant elles. Sur un chapiteau de Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure), un être à corps d'oiseau avec des pattes de quadrupède se prépare à dévorer un homme qui étend les bras pour le repousser[3]. Un pilier provenant de

1. Par exemple sur des sculptures de Saint-Maur de Glanfeuil (Courajod, *Leçons*, I, p. 491).

2. L. Bréhier, *Etudes archéologiques*, Clermont, 1910, p. 49 et suiv. *La Bible de Souvigny et la Bible de Clermont* (*Soc. d'émulation du Bourbonnais*, Moulins, 1910).

3. Cf. le linteau de San Benedetto à Brindisi, où des chevaliers luttent contre un lion ailé à queue de serpent.

l'ancien portail de Souillac (Lot) est garni de quatre rangées d'énormes oiseaux à queues entrecroisées qui dévorent gloutonnement des animaux ou des hommes. Une vie intense règne dans ces sculptures. Quelques-unes, sur lesquelles l'influence antique est visible, sont de purs chefs-d'œuvre d'art décoratif : rien n'est plus gracieux par exemple que les corbeilles géminées provenant de la Daurade ou de Saint-Sernin, qui sont au musée de Toulouse. Ici, au milieu de rinceaux, un centaure, l'arc tendu, se prépare à décocher une flèche contre un oiseau à tête de femme qui semble le regarder avec malice (fig. 113) : là, parmi des entrelacs de galons perlés, un homme nu dirige son javelot contre une sirène qui poursuit de son côté un quadrupède ailé à tête humaine.

Phot. Neurdein

Fig. 113. — Centaure sagittaire attaquant une harpie. Musée de Toulouse. Chapiteau provenant du cloître de l'église Saint-Sernin. XIIe siècle.

II

Le mouvement fougueux qui règne dans la nature anime aussi le monde moral : l'art occidental, qui a fait un effort prodigieux pour représenter la vie, l'a conçue sous la forme d'une lutte de tous les instants. Les vertus qui sont accessibles à l'homme ont la forme des vierges guerrières armées de pied en cap pour pouvoir terrasser les vices. Un poème de Prudence composé au début du ve siècle, *la Psychomachie*, a fourni les éléments de cette iconographie morale. Sous une forme toute classique avec de nombreuses réminiscences de *l'Énéide*, il chante les combats épiques que soutiennent la Foi contre l'Idolâtrie, la Pudeur contre la Débauche, la Patience contre la Colère, etc... ; une fois les vices vaincus, les Vertus élèvent un temple qui est la figure de la Jérusalem céleste.

La vogue de ce poème fut immense pendant tout le moyen âge et en particulier à l'époque carolingienne où il eut de nombreux imitateurs[1] et fut copié dans des

1. Sur ces imitations, voir Puech, *Prudence*, 1888, p. 254.

manuscrits illustrés de miniatures[1] dans lesquelles les vertus terrassant les vices sont représentées comme des guerrières du temps de Charlemagne casquées et cuirassées. Cette tradition se perpétua aux XIe et XIIe siècles[2] mais les armures se modelèrent peu à peu sur celles de l'époque. Comme l'a montré M. Mâle[3], c'est dans les illustrations de ces manuscrits que les peintres et les sculpteurs ont puisé les interprétations qu'ils donnent de la Psychomachie. Sur une peinture de Montoire (Loir-et-Cher) la Chasteté protégée par le haubert et le pavois triangulaire perce de sa lance la Luxure étendue à ses pieds. Des Vertus guerrières du même genre sont allongées bizarrement dans les voussures des portails saintongeais[4] (fig. 114). On les trouve aussi sur des pavements en mosaïque[5] et sur des

Phot. Martin-Sabon.

Fig. 114 — Les Vertus victorieuses des Vices. Portail d'Aulnay (Charente-Inférieure), XIIe siècle.

chapiteaux[6]. Mais de toutes ces œuvres celle qui serre le mieux le texte de Prudence est un chapiteau du chœur de Notre-Dame du Port qui montre successivement « Largesse » et « Charité » perçant de leurs lances garnies de pennons les vices qu'elles foulent aux pieds (fig. 116) ; le suicide de la Colère (fig. 115) qui, d'après Prudence, furieuse de n'avoir pu atteindre la Patience, se perce elle-même d'un javelot (ici c'est une large épée[7]), enfin le duel de Miséricorde et d'Avarice

1. Berne (provenant de Saint-Gall), IXe siècle. Leyde. Paris lat. 8085, Xe siècle. V. Stettiner. *Die illustrierten Prudentius handschriften*. Berlin, 1905.

2. Lyon, Palais des Arts, n° 22

3. Mâle. *Art religieux au XIIe siècle*, p. 23-24.

4. Aulnay, Corme Royal, Feniou, Fontaine, Pont-l'Abbé, Varaize, Chadenac, Saint-Symphorien de Brou, etc... Voir Dangibeaud. L'école de sculpture romane saintongeaise (Bulletin archéologique C. T. H., 1910, p. 22).

5. Venturi. *Storia dell'Arte italiana*. III, 423-425.

6. Chapiteaux archaïques au Musée du Puy, du cloître de San Cugat del Valles (Catalogne). Une magnifique « Prudence » orne un ancien chapiteau du chœur de Cluny.

7. Inscript : Ira ipsa se occidit. Un chapiteau de Vézelay montre la Colère sous la forme d'un affreux démon se perçant d'un javelot.

qui entre-choquent leurs boucliers[1] (fig. 116). Avarice a la figure d'un démon barbu, à la chevelure en flammes, à la ceinture de queues de renard qu'on voit sur certaines miniatures des manuscrits de Prudence. Il est clair que le sculpteur Robert (qui a laissé son nom sur un chapiteau voisin) s'est inspiré largement de l'illustration des manuscrits, mais il nous a laissé, en quelque sorte, la preuve matérielle qu'il n'en a pas fait une copie servile : ses Vertus portent sur leur jupe la broigne du xe siècle et sont coiffées du casque rond sans visière des guerriers carolingiens, mais il leur a attribué le bouclier oblong du xie siècle et, derrière Miséricorde, apparaît un guerrier vêtu du haubert dont la ventaille est relevée jusqu'au nez et coiffé du casque conique. Maître Robert a donc pris des libertés avec le modèle d'époque carolingienne dont il s'est servi et n'a pas hésité à introduire le costume militaire de son temps au milieu de ses compositions. Un trait d'ailleurs bien local est la marmite (aulula) qu'il a placée aux pieds d'Avarice et qui figure sur d'autres chapiteaux auvergnats.

Phot. Denis.

Fig. 115. — La Colère se perce elle même de son glaive. Clermont, chapiteau de Notre-Dame du Port, xiie siècle.

1 Phot. Denis.

2 Phot. Denis.

Fig. 116. — Le combat des Vertus et des Vices. Clermont, chapiteaux de Notre-Dame du Port, xiie siècle.
1. La Générosité (Largitas) et la Charité (Caritas). — 2. Combat entre Miséricorde et Avarice.

Le combat des Vertus et des Vices n'est pas d'ailleurs la seule forme prise par

1. Inscription sur le bouclier de Miséricorde : Esurii, satiatus sum (Math. 25, 35 ; sur celui de son adversaire : Avaritiæ h...

l'enseignement moral ; loin d'être monotone et de se figer dans des formules abstraites, cet enseignement a revêtu au contraire dans l'art chrétien les formes les plus variées, et les œuvres qui lui sont consacrées jettent parfois un jour curieux sur les mœurs de la société à laquelle il s'adressait. Certains vices par exemple sont poursuivis avec la fougue qui faisait le succès des prédicateurs populaires. Plusieurs chapiteaux des églises d'Auvergne représentent le supplice de l'usurier agenouillé sur la face d'un chapiteau entre deux démons qui lui saisissent les bras[1] (fig. 117). A Orcival le personnage est qualifié de : « Fol dives », le riche insensé.

Phot. L. Brehier.

Fig. 117. — L'usurier pris par les démons. Chapiteau d'Ennezat (Puy-de-Dôme), XIIe siècle. Insc. : CANDO VSVRAM ACCEPIST (i) OPERA MEA FECISTI. « En pratiquant l'usure tu as accompli mes œuvres ».

L'Avarice est poursuivie et honnie dans d'autres régions : sous les porches limousins, à Beaulieu, à la Graulière, à Salon-Latour, sur le tympan de Sérandon, l'avare, une grosse bourse pendue au cou, est tourmenté par un démon grimpé sur son dos : sur un chapiteau de Migron (Charente-Inférieure) un démon saisit aux cheveux une femme qui porte une grosse bourse sur le dos[2] ; à Vézelay un personnage menace de sa massue un homme accroupi dont chaque main serre une bourse[3]. Dans la même église on voit l'avare étendu sur son lit de mort, piétiné par un démon qui lui montre une bourse. Le même sujet est traité au portail de Moissac, tandis que sous l'arcade voisine les démons se disputent l'âme du mauvais riche.

Ces démons jouent naturellement un rôle important dans cette prédication morale. Ils ont en général le type d'un singe velu, avec des ailes, deux touffes de cheveux en flammes et une queue. Ils se livrent à un véritable sabbat sur les chapiteaux de Vézelay où on les voit se disputer les pécheurs, parfois luttant entre eux et chevauchant d'énormes dragons ailés, parfois aussi vaincus par les anges qui leur ramènent les mains derrière le dos et les saisissent par les poignets. Dans les églises d'Auvergne la défaite du démon est figurée sur plusieurs chapiteaux : un

1. Saint-Julien de Brioude et Notre-Dame du Port avec l'inscription : Mile artifex scripsit : tu periisti usura (Mile artifex désigne le démon). Ennezat (avec la marmite symbolique aux pieds de l'usurier (fig. 117). — Saint-Nectaire (sans inscription). Chanteuges (Haute-Loire) avec les démons remplacés par deux dragons. Maringues (Puy-de-Dôme).

2. Dangibeaud, *op. citat.*, p. 32.

3. Porée, *L'abbaye de Vézelay* (Petites monographies), p. 57.

personnage en tunique courte tire une longue corde attachée au cou d'un être à figure simiesque[1] ; il faut voir dans ce sujet un thème populaire de psychomachie, la victoire du bien sur le mal. Un curieux bas-relief du musée de Modène, dû à maître Nicolas, nous fait assister à une scène de sorcellerie : un homme s'agenouille devant un démon en serrant un anneau au-dessus d'une cuve, puis le démon enfourche un dragon ailé, son disciple monte sur un lion et tous deux sonnent de la trompe pour évoquer les esprits ; enfin le sorcier s'est repenti et un prêtre, l'aspersoir et le livre à la main, procède à son exorcisme[2].

Ces anecdotes savoureuses ne sont pas rares dans la sculpture romane. Sur un chapiteau de la salle capitulaire de Saint-Georges-de-Boscherville (Seine-Inférieure), fin du XIIe siècle, deux moines agenouillés reçoivent sur le dos les coups de discipline que leur distribue un abbé encapuchonné ; un thème analogue orne un chapiteau du musée du Puy. Parfois ce sont des illustrations d'allégories, comme la parabole de la licorne, empruntée au roman de Barlaam et Joasaph, qui orne le portail du baptistère de Parme : on y voit un personnage cueillant des fruits sur un arbre que deux rats rongent à la base, tandis qu'un dragon à la gueule enflammée (au lieu de la licorne), se prépare à dévorer l'imprudent[3].

La leçon prend aussi quelquefois un aspect satirique et même licencieux. Quelques fabliaux et des scènes très risquées forment la bordure de la tapisserie de Bayeux destinée à orner une église. Les aventures du coq et du renard sont racontées avec beaucoup de verve sur des chapiteaux du cloître d'Aoste (Piémont)[4] : celles du loup et de la cigogne ornent le tympan d'un portail de l'ancienne église Saint-Ursin à Bourges (fig. 110). Sur un chapiteau du musée du Puy un abbé et une abbesse semblent se disputer une crosse. Dans le cloître de la même ville un centaure poursuit une centauresse. A la cathédrale de Parme des moines à têtes d'ânes ou de loup témoignent d'une assez grande liberté d'allure. Enfin les scènes de luxure sont souvent traitées avec un réalisme brutal sur des portails saintongeais et girondins[5]. Au portail de Moissac la Luxure se présente sous la forme d'une femme décharnée, dont un crapaud ronge les seins[6].

1. Clermont à Notre-Dame du Port, Brioude, Saint-Nectaire, Maringues (le personnage qui tire la corde est à cheval), Mozat, Orcival.

2. Venturi, *Storia dell arte ital.*, 157-159.

3. Œuvre exécutée en 1196 par Benedetto Antelami.

4. Venturi, III, 73 ; il s'agit de la fable du renard et du bouc, dans laquelle le coq joue le rôle du bouc.

5. Dangibeaud, *Bull. archéol. Com. Trav. histor.*, 1910, p. 57.

6. Cf. la Luxure d'Oo (Haute-Garonne), XIe siècle. — Michel, *Histoire de l'Art*, I, p. 598.

III

L'art occidental fait aussi place à la représentation des métiers manuels et des arts mécaniques. Cette exaltation du travail est bien dans la tradition chrétienne que nous avons vu apparaître dans l'art des catacombes. D'après Honorius d'Autun les arts mécaniques forment la neuvième cité par laquelle il est donné « d'atteindre la patrie céleste »[1], les huit premières étant les arts libéraux et la physique. C'est à ce titre par conséquent qu'ils sont admis dans l'art religieux. D'ailleurs, dès le XII siècle les corporations d'artisans déjà puissantes, qui font des donations aux églises, y sont représentées avec le métier qu'elles exercent. A la cathédrale de Plaisance chacun des piliers porte l'image de la corporation qui l'a fait élever : « Hec est colonna cordoannerorium » ; deux hommes assis en train de battre le cuir représentent le métier des cordonniers, et on voit successivement les rémouleurs, les savetiers, les tisserands, les boulangers[2].

Photo Neurdein

Fig. 118. — Chapiteau de l'église de Vézelay. Un moulin, XIIe siècle.

Ce qui est plus significatif encore, c'est l'introduction des arts mécaniques dans le sanctuaire même de l'église de la grande abbaye de Cluny, à côté des tons de la Musique et des Vertus. Un chapiteau très mutilé du musée montre sur ses quatre faces les métiers en honneur dans les monastères bénédictins : un personnage avec un coffret à pentures de fer dont il soulève le couvercle (ferronnerie), un autre une tablette à la main (copiste ou miniaturiste), un troisième tenant un sceptre ciselé (orfèvrerie)[3]. Sur un chapiteau de Vézelay deux paysans se livrent à l'opération de la mouture du blé : l'un verse les grains dans un large entonnoir, l'autre tout en faisant tourner la roue, recueille la farine dans un sac[4] (fig. 118). Un bas-relief du musée de Nîmes nous montre le sonneur de cloches, tirant deux cordes à la fois, aidé d'un apprenti. Sur un chapiteau extérieur de Saint-Georges de Boscherville un ouvrier monétaire s'apprête à frapper de son maillet de fer le « flan » posé sur le billot pour recevoir l'empreinte. Les moines de Souvigny (Allier), jaloux de leur droit de frapper monnaie, ont fait représenter la même scène sur un chapiteau de leur

1. Honorius d'Autun. De animæ exsilio (*Pat. Lat.*, CLXXII, 1243-1245).
2. Venturi. *Storia dell'arte italiana*, III, p. 176-177.
3. Le quatrième est mutilé. V. Terret. Cluny (*Congrès millénaire de Cluny*). Mâcon, 1912, p. 17-18.
4. Sur le sens symbolique de ce chapiteau, voir Mâle *Art religieux au XIIe siècle*, p. 167-168.

église où l'on voit deux moines frappant sur le coin en présence du prieur ; un autre pèse les pièces dans une balance et un troisième les met en sac.

On trouve dans l'illustration des Sacramentaires carolingiens et sur les plats d'ivoire qui leur servent de reliure des figures de la hiérarchie ecclésiastique et des cérémonies liturgiques. Sur le diptyque[1] de Francfort, on voit un archevêque accompagné de chanoines avec l'aube, le rochet et le pluvial à capuchon lisant les prières liturgiques sur un pupitre placé devant lui ou officiant devant un autel chargé d'un calice à anse, d'une patène, d'un livre et de deux flambeaux. La scène de la bénédiction de l'eau figure sur le Sacramentaire de Drogo ; sur celui de Marmoutiers (IXe siècle)[2] paraissent en deux registres tous les ordres ecclésiastiques, depuis l'évêque jusqu'au sous-diacre. De même dans l'Italie méridionale, parmi les miniatures qui ornent les rouleaux où est illustrée la prose « Exultet » du samedi saint, on voit souvent le diacre représenté à l'ambon et lisant le texte en déroulant le parchemin[3]. D'autres figures allégoriques ou édifices symboliques représentent aussi l'Église, et c'est encore une tradition de l'art chrétien du Ve siècle. Une miniature de l'Évangéliaire de Saint-Médard de Soissons est particulièrement remarquable : au fond est un grand édifice composé d'un corps de logis central entre deux pavillons avancés à trois pans ; au premier plan un portique, formé de quatre belles colonnes à fût en hélice, entre lesquelles sont tendues des draperies, soutient une frise ornée des symboles des Évangélistes en quatre médaillons ; un compartiment supérieur

Fig. 119. — L'Église. Miniature de l'Évangéliaire de Saint-Médard de Soissons. Paris, Biblioth. nat. lat. 8850, IXe siècle.

1. Une des feuilles est à Cambridge, au Fitzwilliam Museum, l'autre est à la *Bibliothèque de Francfort*.

2. *Dictionn. Archéol. chrét.*, I, 3208, planche.

3. Bertaux *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*.

montre dans un arc-en-ciel l'Agneau adoré par les vieillards de l'Apocalypse. L'inscription : « Qui erat, qui est, qui venturus est » prouve qu'il s'agit de l'Ancienne Loi, de l'Église actuelle et de la Jérusalem céleste (fig. 119). L'Église est aussi représentée dans la Bible de Charles le Chauve par une femme distribuant du grain à une poule[1].

Mais la plus belle de ces créations est celle de la couronne de lumières qui était suspendue aux voûtes de beaucoup d'églises et servait à supporter les cierges. Celle d'Aix-la-Chapelle, offerte par Frédéric Barberousse et l'impératrice Béatrice (entre 1152-1165), se compose d'une grande roue de cuivre relevée de distance en distance par des tours crénelées qui abritent des statuettes de prophètes et d'apôtres ; à la base, des tours des reliefs de cuivre représentent les principales scènes de l'Évangile[2]. A Hildesheim la couronne offerte par l'évêque Hézilon (1054-1079) avait la forme d'une enceinte crénelée : douze tours alternaient avec douze portes, et soixante statues d'argent occupaient les niches ménagées dans les tours. C'était la figure de la Jérusalem céleste qui planait ainsi environnée de lumières, au-dessus de l'assemblée des fidèles[3].

IV

Les sciences humaines ne sont, nous l'avons vu, que les échelons qui permettent d'atteindre jusqu'à la révélation divine ; si grande que soit leur part dans l'art religieux, elle n'est donc rien à côté de la place qu'y tient l'histoire de cette révélation, dont l'Ancien Testament forme comme le premier degré.

Le caractère complexe de l'art occidental se manifeste par la double tendance qui s'affirme dans les compositions bibliques. Parfois elles se succèdent en séries ininterrompues en suivant pas à pas le texte sacré ; plusieurs tableaux successifs détaillent les divers épisodes d'une même histoire. Des fragments d'une illustration de la Genèse sont conservés dans les fresques de Saint-Savin et sur les sculptures du fronton de la cathédrale de Nîmes. La Bible en mosaïques de la Chapelle Palatine de Palerme, toute occidentale d'inspiration, nous montre dans un premier tableau la construction de l'Arche de Noé, dans un second l'Arche voguant sur les flots et le patriarche recevant la colombe au rameau d'olivier, dans un troisième enfin l'Arche échouée entre les deux sommets du mont Ararat, les animaux sor-

1. Cf. la sculpture en or du trésor de Monza de la poule et des poussins : elle est attribuée au XIIIe siècle. La comparaison résulte des paroles du Christ, Math. 23, 37.

2. L. de Farcy, *Revue de l'Art chrétien*, 1909, p. 186 et suiv.

3. Des couronnes analogues existaient à Saint-Remi de Reims (la couronne actuelle est moderne), à la cathédrale de Toul, à Cluny, à Bayeux, à Spire, à Combourg-en-Souabe. Sur celle de Bayeux, voy. *Bull. archéol. Com. Trav. histor.*, 1896, p. 351 et suiv.

tant par une échelle et se mettant aussitôt à brouter l'herbe. Le point de vue de l'auteur de ces compositions est purement narratif et anecdotique ; il se préoccupe avant tout de représenter les conditions réelles dans lesquelles ont pu se passer les événements qu'il raconte. En un mot, conformément à la tradition de l'homélie chrétienne, c'est le sens historique de la révélation qui est en premier lieu mis en pleine lumière. Un grand nombre de miniatures (fig. 120), de peintures murales et même de chapiteaux historiés n'ont pas d'autre signification : telle est par exemple

Ph. L. Bremer

Fig. 120. — Interprétation anecdotique de la Bible Le combat des Macchabées contre les soldats d'Antiochus. Bible du XIIe siècle. Bibliothèque de Clermont-Ferrand, p. 223.

Les deux registres représentent d'une part le duel des chevaliers, d'autre part la lutte entre les piétons, selon un usage fréquent dans les batailles de cette époque.

la série des fresques de Saint-Savin, dont on ne possède plus que des fragments, mais qui formaient une Bible complète.

Mais nous savons que derrière le sens historique se cache l'allégorie, la figure ou la signification morale que l'homéliste doit révéler à ses auditeurs. L'art religieux a aussi adopté ce point de vue. La concordance des deux Testaments, tradition de l'âge précédent, a inspiré encore la décoration de certaines basiliques romaines du VIIe au IXe siècle[1], mais, à côté de ces compositions d'ensemble, on trouve surtout des figures ou des scènes spécialement choisies pour manifester cette doctrine. La *Glose ordinaire* de Walafrid Strabo était un arsenal inépuisable

1. Sainte-Marie Antique (VIIe siècle), ornementation de Saint-Pierre de Rome par le pape Formose (891-896) (Müntz. *Biblioth. de l'Ecole franc. de Rome*, I, 1877, p. 247).

et l'on ne se fit pas faute d'y avoir recours. De là vient par exemple la vogue du motif de Samson égorgeant le lion : d'après la *Glose* il est la figure du Christ vainqueur du démon[1]. C'est en cette qualité qu'il figure sur le fronton d'une porte de Nivelles (Belgique), sur un admirable tympan provenant de l'abbaye de Mauriac, sur des chapiteaux de Vézelay, de Vienne, de Nevers (Saint-André le Bas), de Bourges (Saint-Sauveur) et de plusieurs églises saintongeaises, sur le linteau du portail de Breusd à Maestricht[2].

De même dans certains édifices l'histoire d'Adam et Ève est rapprochée de la vie de Marie, qui est considérée par les théologiens comme la nouvelle Ève. La faute d'Adam et Ève est opposée à l'Annonciation à la façade de Notre-Dame la Grande à Poitiers (fig. 121), sur le tympan de la chapelle Saint-Gabriel près de Tarascon, sur un chapiteau de Saint-Martin d'Ainay à Lyon, où l'on aperçoit ces sujets sur deux faces, tandis que la troisième montre la seconde venue du Fils de l'Homme. Sur deux chapiteaux voisins de Notre-Dame du Port à Clermont, l'expulsion du Paradis terrestre est opposée à l'entrée de Marie au ciel après son Assomption[3] (fig. 147-148).

Le moindre geste, négligeable en apparence, prend à la lumière des textes une signification profonde. Pourquoi, par exemple, sur les chapiteaux de la Chute, à l'église d'Ainay de Lyon et à Notre-Dame du Port, Adam arrache-t-il un rameau de l'arbre de la Science avant de quitter le séjour de l'Eden? (fig. 103). La légende d'après laquelle la croix du Golgotha aurait été faite avec le bois de l'arbre de la Science nous explique ce geste : très populaire au moyen âge, cette légende a inspiré un grand nombre d'œuvres littéraires et en particulier un chapitre d'un roman courtois, « la Queste du Saint-Graal », composé vers 1220[4]. A vrai dire la légende comporte des variantes. D'après Jean Beleth[5] ce fut Seth, envoyé par Adam, qui obtint le précieux rameau de l'ange placé à l'entrée du Paradis terrestre. Dans la Queste du Graal c'est au contraire Ève qui cueille une branche chargée de fruits et après les avoir mangés la conserve, puis, une fois sortie de l'Eden, la plante en terre où elle prend racine[6]. Plus tard, c'est avec une branche de cet arbre que Caïn assomme Abel et, par un symbolisme vraiment subtil, sur un autre chapiteau de l'église d'Ainay, la branche que Caïn brandit sur la tête de son frère forme à

1. *Pat. Lat.*, CXIII, 531.

2. Dangibeaud, *op. cit.*, p. 60. Cf. *Un chapiteau trouvé à Aurillac (Cantal)*, de Rochemonteix, p. 51.

3. L. Bréhier. Les chapiteaux historiés de Notre-Dame du Port (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, p. 342-350).

4. A. Pauphilet. La vie terrestre d'Adam (*Revue de Paris*, septembre 1912). Étude sur la Queste del Saint Graal, 1921, p. 145-150, 197-203.

5. Jean Beleth, théologien, vivait à Paris vers 1190, Rationale divinorum officiorum. Patrol. latine, t. CCII, 152-153.

6. La Queste del Saint Graal, édition Pauphilet, 1923, p. 211-218.

ses extrémités deux enroulements dans lesquels on distingue les figures du Soleil et de la Lune, accessoires classiques de la Crucifixion. Les corbeilles sculptées d'Ainay sont contemporaines de la consécration de l'église (1107) et montrent la popularité qu'avait la légende de la Croix dès le début du XIIe siècle.

C'est dans le même esprit que la visite de la reine de Saba à Salomon est opposée à l'Adoration des Mages [1], qu'Abraham reçoit de Melchisédech un pain

Phot. Mon. Hist.

Fig. 121. — Interprétation allégorique de la Bible. Façade de Notre-Dame la Grande à Poitiers, XIIe siècle.

Faute d'Adam et Ève. — Prophètes. — Annonciation.

timbré d'une croix comme une hostie (peinture de Saint-Savin), qu'Isaac porte sur ses épaules la croix au lieu du fagot traditionnel [2], que les douze apôtres sont placés en regard des douze tribus d'Israël [3]. Mais surtout ce fut à Saint-Denis que l'abbé Suger (1122-1152) créa un nouveau symbolisme plus systématique, plus raffiné que tout ce qu'on avait vu jusqu'alors [4]. Le piédestal de la grande croix d'or qu'il avait fait exécuter par les orfèvres mosans, dont Godefroy de Claire était le chef,

1. Groningue. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, octobre 1912).
2. Mosaïque de Reims (Jadart, *Bullet. Archéol. du Com. des T. H.*, 1892, pl. XXIV).
3. Diptyque d'ivoire partagé entre la collection Martin Le Roy et le musée de Berlin.
4. Mâle. *Art religieux au XIIe siècle*, ch. v. Suger et son influence.

était orné d'émaux qui mettaient en parallèle la vie de Jésus et l'histoire biblique [1]. Sur les vitraux dont il avait décoré sa basilique, on voyait des scènes dont les inscriptions découvraient le sens symbolique : la fille de Pharaon sauvant Moïse exprimait la sollicitude maternelle de l'Église ; le buisson ardent était l'amour divin qui brûle sans se consumer. Les rapports des deux Testaments étaient indiqués par des allé-

Fig. 122. — L'Arche d'Alliance. Médaillon de vitrail de l'abbaye de Saint-Denis, 1re moitié du XIIe siècle. D'après de Lasteyrie. *Histoire de la peinture sur verre.*

gories compliquées. C'est ainsi que l'Arche de l'Alliance est surmontée de Jésus sur une croix, soutenue par le Père céleste parce qu'elle n'est que le piédestal de la Loi Nouvelle (fig. 122). De même le Christ porte sur la poitrine une auréole formée par sept colombes (dons du Saint-Esprit) ; de la main droite il couronne l'Église et de la gauche il soulève le voile qui couvre le visage de la Synagogue : ainsi la promulgation de la Loi Nouvelle a rendu intelligibles les mystères de l'Ancienne Loi.

La concordance des deux Testaments s'exprime encore par le rapprochement

1. Au sujet des initiatives de Suger, voir les réserves apportées à la théorie de Mâle par Laurent (Godefroy de Claire et la croix de Suger. *Revue Archéologique*, 1924 XIX, 7987), et K. Porter. Spain or Toulouse *The Art Bulletin*. New-York. 1924).

entre les scènes de l'histoire évangélique et certaines figures bibliques, comme celles des prophètes et des rois de Juda ancêtres de Jésus. A Saint-Savin des prophètes déroulant des phylactères, où sont inscrites leurs prédictions, sont peints sur les tympans entre les arcades. A Chamalières-sur-Loire (Haute-Loire), quatre belles statues de prophètes, dont celle de David tenant une harpe, soutiennent la

Phot. Bibl. d'Art et d'Arch.

Fig. 123. — Rois de Juda, saints et prophètes. Statues du Portail Royal de Chartres, 2e moitié du XIIe siècle.

cuve d'un bénitier. A la façade de Notre-Dame la Grande à Poitiers des figures de prophètes accompagnent l'Annonciation, la Visitation et la Nativité (fig. 121). Mais dès la fin du XIe siècle on prend surtout l'habitude d'adosser des statues de prophètes aux jambages des portails dont les reliefs du tympan représentent, soit la seconde venue du Fils de l'Homme, soit la Vierge de majesté, accompagnée des scènes de l'enfance du Christ. Isaïe, qui a prédit la naissance de la Vierge, est souvent opposé à saint Jean-Baptiste, le dernier des prophètes[1] : sur le phylactère

1. Clermont : Notre-Dame du Port (porte latérale) ; ces deux statues ont pu être adossées au pilier d'un cloître. Saint-Trophime d'Arles, transept nord de Conques (Aveyron), Souillac (Lot).

de l'un on lit : « Virgo exierit ex radice Iesse » ; sur celui de l'autre : « Ecce Agnus Dei ». Au portail de Moissac, l'apôtre saint Pierre (patron de l'église de Moissac), tient la place de saint Jean en face d'Isaïe.

A côté des prophètes les rois de Juda, ancêtres du Christ, apparaissent au XIIe siècle aux portails des églises sous la forme de belles statues au corps très allongé, adossées aux pieds-droits et marquant les ressauts du portail. Au portail de la cathédrale de Modène ce sont les statues des douze grands prophètes qui occupent cette place : au contraire au porche occidental du Mans, au porche méridional de Bourges, au Portail Royal de Chartres (fig. 123 et Pl. IV), à la Porte de Gloire de Saint-Jacques de Compostelle les prophètes, ancêtres selon l'esprit, sont mêlés aux ancêtres selon la chair. Il en était de même à Corbeil, dont il reste deux statues, et à la façade de Saint-Denis, exécutée sous le gouvernement de Suger. Ces belles statues de rois et de reines n'ont plus le costume antique, mais sont vêtues à la mode du temps : sous l'archaïsme de leurs figures qui présentent quelquefois le sourire éginétique, on devine une sérénité et une noblesse qui font d'elles une des plus belles créations de l'art occidental. C'est aussi à cette époque qu'apparaît le motif de l'arbre de Jessé, figure héraldique de la généalogie du Christ. De la poitrine du patriarche Jessé, profondément endormi, sort la tige qui se divise en plusieurs branches, portant les rois et les patriarches pour aboutir à la Vierge tenant l'Enfant qui couronne la cime, tandis qu'à chaque génération les prophètes qui ont prédit la naissance du Messie, déroulent leurs phylactères. Un vitrail de Saint-Denis dû à Suger paraît être le plus ancien exemple de ce thème[1] qui fut reproduit sur un vitrail de Chartres avant 1145 et bientôt dans toute l'Europe. En 1169 le mosaïste Ephrem exécuta un arbre de Jessé sur le mur occidental de la basilique de la Nativité à Bethléem[2].

1. Mâle. *Art religieux au XIIe siècle*, p. 168-175 fait honneur à Suger lui-même de la création du thème et montre ses rapports étroits avec le drame des Prophètes. Cependant un manuscrit de Dijon montre déjà l'essentiel du thème avant 1134 (K. Porter, *Spain or Toulouse*, p. 15, fig. 30).

2. R. R. P. P. Vincent et Abel. *Bethléem*, 1914, p. 145-148. Cette mosaïque disparue est connue par la description de Quaresmius écrite en 1626. Sur un bas-relief du cloître de Silos, c'est Dieu le Père portant l'Enfant qui occupe le sommet de l'arbre. (*Revue de l'Art chrétien*, 1909, p. 362). — Nous avons vu (p. 186) que l'arbre de Jessé figure sous une forme un peu différente en Bucovine, mais à l'époque moderne, sans qu'on puisse dire si la priorité du thème (mentionné dans le Guide de la peinture) appartient à l'Orient ou à l'Occident.

CHAPITRE IX

L'ART ENCYCLOPÉDIQUE *(suite)*. LA VIE DE JÉSUS-CHRIST

I. Les figures : le Christ, la Vierge, les Anges. — II. Le cycle de l'Enfance et la Vie publique. III. La Passion. — IV. De la Résurrection au Couronnement de la Vierge

I

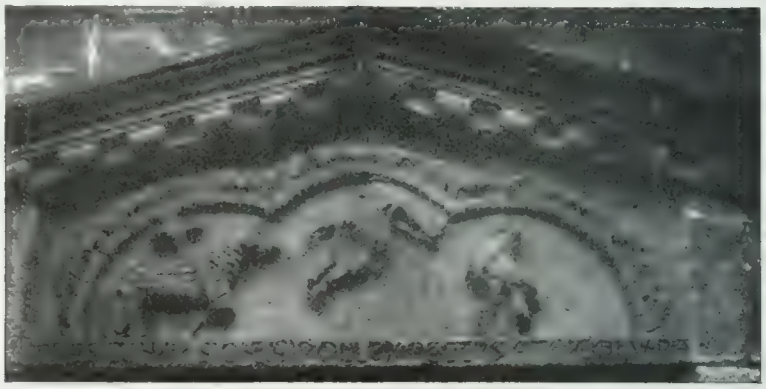
Dans l'illustration des Évangiles l'art roman suit tour à tour les deux méthodes opposées qui se sont partagé l'art de l'Orient chrétien. Tantôt des cycles narratifs très complets racontent dans le plus grand détail les événements de l'histoire évangélique, tantôt au contraire certains sujets, qui ont une signification dogmatique sont mis en évidence, en particulier sur les grands portails et les verrières. A côté de cycles détaillés qui font une très grande place à la vie publique de Jésus et à ses miracles, par exemple sur les chapiteaux du cloître de Moissac[1], on trouve des cycles restreints, analogues à ceux des peintures cappadociennes, qui depuis le xe siècle passent directement de l'Enfance à la Passion. Sur les curieuses portes en bois de la cathédrale du Puy, véritable monument d'art « mudéjar », exécuté en sculpture champlevée par un certain Geoffroi (Gauzfredus), chargé d'inscriptions en caractères coufiques, le vantail nord est consacré à l'Enfance du Christ, le vantail sud à la Passion. La même division se retrouve au Portail Royal de Chartres où 38 chapiteaux racontent la jeunesse de Marie (12), l'Enfance de Jésus (11), la Passion (15).

La même complexité, pour tout dire, la même incohérence se manifeste dans le traitement des thèmes particuliers : la tendance dogmatique et le goût de l'anecdote pittoresque ont été perpétuellement en contradiction.

Pour figurer le dogme de la Trinité on eut parfois recours aux vieux symboles qu'employait saint Paulin de Nole en 402 pour orner sa basilique. Un linteau de

1. Vie publique : Béatitudes du Sermon sur la Montagne. Noces de Cana. Tentation. Résurrection de Lazare. Pêche miraculeuse. Samaritaine. Fille de la Chananéenne. Guérison du serviteur du Centenier. Paraboles diverses, etc...

Champeix (Puy-de-Dôme), aussi barbare par le style de ses sculptures que par l'inscription latine qui les accompagne, montre successivement l'agneau chargé de la croix, la main divine, la colombe (fig. 124). Au portail de Jaca, en Catalogne, la Trinité est représentée d'une manière en quelque sorte algébrique [1]. En revanche, comme dans l'art byzantin populaire, on trouve des figurations anthropomorphiques des trois personnes, par exemple sur les fresques de la chapelle Saint-Gilles de Montoire (Loir-et-Cher) [2] où l'on voit dans trois absidioles le Père ouvrant les bras, le Christ bénissant, les pieds sur le globe du monde, entouré des anges qui l'acclament, le Saint-Esprit répandant les flots de sa grâce sur les fidèles. Le Père et le Fils sont au milieu d'une auréole (celle du Père semée d'étoiles) que coupe



Phot. L. Brehier.

Fig. 124. — Symboles de la Trinité. Portail de Champeix (Puy-de-Dôme), XIe siècle.
Inscription : TRES TRINVM SIGNANT. POLLEX PECCVS ATQ[ue] COLV[m]BA.

un arc-en-ciel. Seul le Christ est imberbe ; seul il porte au-dessus de sa tête le nimbe crucifère. Le Saint-Esprit se trouve au milieu de plusieurs auréoles concentriques : de ses mains sortent les ondulations qui vont se fixer sur la tête de six personnages. Une figure d'un goût étrange a été adoptée en Espagne : à Santo-Domingo de Soria (Vieille Castille) le tympan d'un portail montre le Père céleste, la couronne en tête et assis sur un trône, portant l'Enfant Jésus sur ses genoux à la manière d'une Vierge de majesté [3]. A la Porte de Gloire de Saint-Jacques de Compostelle (exécutée par Mathieu en 1188), le même thème est sculpté sur un chapiteau : au-dessus de la tête du Père vole la colombe du Saint-Esprit et, comme sur le tympan de Soria, des anges sont en adoration [4].

1. Début du XII siècle. Le monogramme est cantonné des lettres P, A, S, ω. Une inscription explique leur sens : P pater est, A genitus duplex et S spiritus almus.

2. Abel Fabre. L'iconographie de la Pentecôte. (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1923). A donné le premier cette interprétation des figures restées jusqu'ici énigmatiques de Montoire.

3. Kingsley Porter. *Romanesque Sculpture*, fig. 796.

4. Kingsley Porter. *R. S.*, fig. 833.

La figure du Christ à longue barbe n'a prévalu définitivement dans l'art occidental qu'au XIIe siècle, et les types imberbes, en majorité dans les miniatures carolingiennes, se rencontrent encore dans l'art roman[1].

Certaines traditions de l'art triomphal se sont perpétuées longtemps. Tel est le Christ enseignant, assis sur le trône impérial, tenant d'une main le livre de la Nouvelle Loi, et bénissant de l'autre, comme dans la belle miniature de l'Évangéliaire de Charlemagne, illustré par Gotescalc, qui s'est inspiré sans doute d'une composition placée dans une abside (fig. 125). Sur le rétable d'or donné par Henri II à la cathédrale de Bâle[2] (vers 1019), le Christ debout, tenant le globe du monde et bénissant, saint Benoît et les trois archanges saint Michel, saint Gabriel, saint Raphaël occupent cinq arcatures, inspirées de la disposition d'un sarcophage. Sur un tympan d'Aulnay (Charente-Inférieure) le Christ est entre la Vierge et saint Jean-Baptiste : c'est la « Deisis » byzantine qui a pénétré en Occident, où elle n'a été reproduite que rarement.

Fig. 125. — Le Christ enseignant. Évangéliaire de Charlemagne exécuté par Gotescalc (782). Paris, Bib. nat. nouv. acq. 1203, f. 3 r.

L'art occidental a gardé aussi la figure, créée en Égypte, du Christ foulant aux pieds l'aspic et le basilic, symboles du mal (Ps. XC, 13). Le Christ est sculpté ainsi sur la croix anglo-saxonne de Bewcastle, datée par une inscription du règne d'Eadfrith (670) : une image analogue en argent doré avait été dédiée par Benoît III (855-858) à la basilique Saint-Pierre et elle se voyait aussi sur l'autel majeur de l'abbaye de Saint-Vanne (Lorraine) au début du XIe siècle. Enfin la châsse de saint Hadelin conservée à Visé (pays de Liége), XIe siècle, présente une variante intéressante : le Christ porte le costume de guerre des chevaliers occidentaux ; par-dessus sa tunique est passée la cotte de mailles, recouverte d'une chlamyde attachée sur l'épaule droite ; d'une main il tient le sceptre fleuronné, de l'autre le livre, sur lequel se détachent l'A et l'Ω ; le basilic et le lion terrassés sont à ses pieds. L'inscription le salue du titre de « Dominus potens in prelio, belliger

1. Toulouse. Déambulatoire de Saint-Sernin — Saint-Savin (Vienne). Peinture du déambulatoire.
2. Paris. Musée de Cluny.

insignis ». Seigneur puissant au combat, guerrier insigne. Cet exemple isolé montre la liberté d'inspiration qui régnait dans l'art religieux[1].

L'étude de la figure de la Vierge révèle aussi des sources d'inspiration très différentes. L'art occidental a fait à Marie une place plus grande encore que l'art byzantin, mais les innombrables Vierges exécutées durant cette période peuvent se grouper en trois classes qui relèvent du symbolisme théologique, du symbolisme triomphal, du simple naturalisme. Marie est considérée comme le trône de Salomon, le siège de la sagesse divine : c'est le point de vue qui domine dans l'art du ve siècle et auquel l'art occidental comme l'art byzantin sont restés fidèles. La Vierge assise sur un trône, l'air impassible et retenant sur ses genoux Jésus avec la taille d'un enfant, mais avec le costume et l'attitude du Christ de majesté donnant la loi et bénissant, c'est bien là une conception théologique d'où tout naturalisme est exclu. Cette figure apparaît à l'époque carolingienne sur des miniatures et des étoffes[2]. A la fin du IXe ou au début du Xe siècle des artistes de la France méridionale (Auvergne, Quercy, Rouergue) eurent l'idée d'exécuter des statues de bois conformes à ce type afin d'y renfermer les reliques de la Vierge que possédaient leurs églises[3]. Nous connaissons aujourd'hui exactement l'origine de ces curieuses images. Ce fut Étienne II, évêque de Clermont (940-983), qui eut le premier l'idée, vers 946, de faire exécuter par le clerc Aleaume, à la fois orfèvre et architecte, aidé de son frère Adam, une statue d'or (ou revêtue d'or) de la Vierge dans laquelle il enferma les reliques qu'il possédait[4]. Cette statue a disparu, mais elle est mentionnée dans des inventaires du trésor de la cathédrale de Clermont (fin du Xe siècle) sous

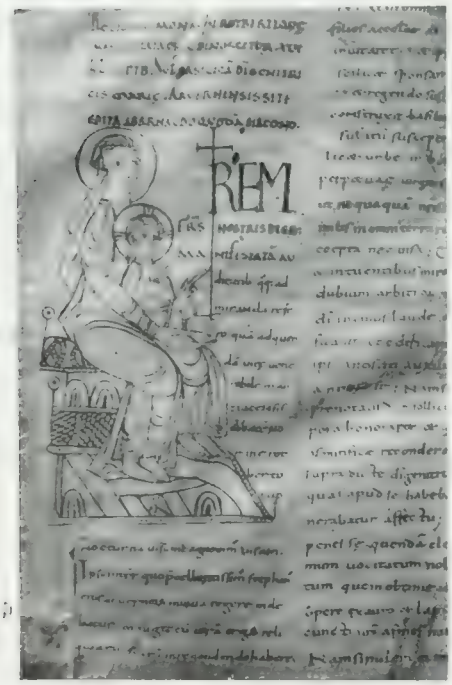


Fig. 126. — Reproduction de la Vierge d'or de Clermont, commandée par l'évêque Étienne II (vers 946) au clerc Aleaume. Bibliothèque de Clermont. Manuscrit 145, Xe siècle.

1. Sur les sources symboliques de cette figure, voy. P. Mayeur, *Revue de l'Art chrét.*, 1909, p. 194, et M. Laurent (*Mélanges Godefroy Kurth*, II, p. 103, Liége, 1908).

2. Bible de Charles le Chauve. Étoffe citée par Dupont-Auberville. *L'ornement des tissus*. Paris, 1877.

3. L. Bréhier. Les origines de la sculpture romane (*Rev. des Deux Mondes*, 15 août 1912).

4. Ces détails sont tirés d'un récit (inédit) d'un moine de Mozat copié à la fin du Xe siècle à la fin d'un manuscrit de Grégoire de Tours (Bibliothèque de Clermont, mss. 145, f°s 130-134 b.). — Voir L. Bréhier (Séances Acad. Inscr., janvier 1924 et « La cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d'or de la Vierge » (*La Renaissance de l'Art Français*, avril 1924, p. 205).

le nom de « Majesté de Sainte-Marie »[1]. Un manuscrit de la même époque conservé à la bibliothèque de Clermont nous en montre un dessin[2] (fig. 126). Avec des variantes dans le costume elle est conforme au type des innombrables Madones-reliquaires des XIe et XIIe siècles. Le récit du pèlerinage de Bernard à Conques en Rouergue[3] nous prouve que ces statues étaient ignorées dans les pays du Nord et choquaient même ceux qui les voyaient pour la première fois. Ce

1 Photo L. Bréhier

2 Photo L. Bréhier

Fig. 127 et 128. — Statues de Vierges, art roman auvergnat, XIIe siècle, bois peint.
1. Musée départemental de Rouen (provient de Brioude, Haute-Loire).
2. Musée de Clermont (provient de Vernols, Cantal). Porte la chasuble et le pallium archiépiscopal.

type archaïque se maintint longtemps et finit, à la faveur des pèlerinages, par se répandre dans toute l'Europe, car dès la fin du XIIe siècle on en trouve des reproductions jusqu'en Suède[4], mais c'est dans leur pays d'origine, en Auvergne et dans les provinces voisines, que ces figures hiératiques, assises sur des fauteuils massifs aux appuis garnis d'arcatures, recouvertes souvent de lames de métal, ou d'une peinture assez barbare, sont représentées par les monuments les plus nom-

1. L. Bréhier. *Études archéologiques*, Clermont, 1910, p. 34.
2. Biblioth. de Clermont, mss. 145, f° 130 b.
3. *Miracula Sanctæ Fidis*, édit. Bouillet, p. 72 et suiv.
4. *Revue de l'Art chrétien*, 1911, p. 293 et suiv.

breux[1] (fig. 127 et 128). Le même type a été reproduit sur les chapiteaux[2], aux tympans des portails[3], sur les peintures murales[4], les vitraux[5], etc... et dans les nombreuses reproductions de l'Adoration des Mages.

Les traditions du symbolisme triomphal ont donné la figure de la Vierge-reine en costume d'impératrice avec la couronne sur la tête. Bien que l'art byzantin connaisse peu cette figure, ce n'en est pas moins dans une œuvre byzantine, la Vierge orante en mosaïque de l'oratoire de Jean VII (705-707), qu'elle apparaît

Fig. 129. — Fresque de la crypte de Montmorillon (Vienne), XIIe siècle. La Vierge baisant la main de l'Enfant et mariage mystique de sainte Catherine.
A droite et à gauche, les saintes qui forment la cour céleste.

pour la première fois[6] et il serait imprudent d'attribuer sa création à l'Occident. On

1. Orcival, Saint-Nectaire, Mailhat, Marsat, Châteauneuf, Saint-Victor-Montvialleix, Ronzières, Saint-Rémy de Chargnat, Saint-Gervazy, Heume-l'Eglise, Grandrif, musée de Clermont (Puy-de-Dôme), Bredons, Vernols (acquise par le musée de Clermont), Vauclair, Molompize, Laurie, Le Cheylat (XIVe siècle) (Cantal), Moulins, Vernouillet, Saint-Germain-des-Fossés, Cusset (Allier), Sainte-Marie des Chazes, Saugues, Monistrol-d'Allier, Brioude (au musée de Rouen voir. L. Bréhier, *Almanach de Brioude*, 1926), La Chomette, Sorlac, Notre-Dame du Puy (détruite en 1793 Voir : Olivier, *L'ancienne statue romane de N.-D. du Puy*, 1921), Haute-Loire). Statues analogues d'origine auvergnate à Paris (Musées du Louvre, de Cluny, des Arts Décoratifs).

2. Saint-Benoît-sur-Loire.

3. Mozat (Puy-de-Dôme), Montferrand, Portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris, Rétable de Carrière-Saint-Denis, musée du Louvre.

4. Crypte de la cathédrale de Clermont.

5. Chartres (Notre-Dame de la Belle Verrière), La Trinité de Vendôme.

6. Voir plus haut, ch. v, III. Une Vierge-reine figure parmi les fresques de Saint-Laurent du Volturne, au pied du Mont-Cassin. La Vierge-reine a été adoptée par l'art serbe (psautier de Munich, XIVe siècle ; Strzygowski, *Serbische Psalter*, pl. XIV, 31) et dans l'art russe.

peut affirmer du moins que c'est dans l'art occidental qu'elle tient la place la plus importante. Tandis que les statues méridionales des IXe et Xe siècles ont la tête couverte d'un simple voile, à partir du XIIe siècle la couronne devient de règle pour les Vierges de majesté [1].

Enfin le gracieux naturalisme des premiers temps de l'art chrétien commence à reparaître dans l'art occidental. A côté du symbole théologique ou triomphal qu'elle représentait, certains maîtres ont essayé simplement de peindre la tendresse maternelle de Marie. Sur une couverture d'Évangéliaire de la Bibliothèque Nationale provenant de Monza et exécutée à la fin du Xe siècle, on retrouve la figure, déjà connue de la peinture alexandrine, de Marie donnant le sein à l'Enfant emmailloté [2]. Une peinture de la crypte de Montmorillon (Vienne) (XIIe siècle) offre le premier type connu du « Mariage mystique de sainte Catherine ». Au pied du trône de la Vierge, la jeune sainte présente à Jésus l'anneau des fiançailles, mais avant de le lui laisser prendre, Marie baise d'un mouvement gracieux la main de son enfant (fig. 129). On a montré les rapports qui existent entre cette composition et certaines icones du Mont Athos où le même geste est reproduit [3]. On peut rattacher à la même inspiration la statue, honorée à Clermont, de Notre-Dame du Port qui presse tendrement sur son sein l'Enfant qui lui caresse la joue. Il en est de même de la belle Madone rapportée au portail nord de la cathédrale de Reims et exécutée vers 1175. Bien qu'elle ait l'attitude d'une Vierge de majesté, avec le diadème royal et le somptueux dais d'architecture sous lequel elle est assise, elle annonce un style plus libre : au lieu d'asseoir son enfant sur ses genoux, elle le

Photo Martin Sabon.

Fig. 130. — Statue de la Vierge (vers 1175). Rapportée au portail nord de la cathédrale de Reims.

1. Portail Sainte-Anne à Paris, Gassicourt (Seine-et-Oise), Beaulieu (Corrèze), Gaillac (Tarn), Alatri (Italie centrale), Mont-devant-Sassey (Meuse). Linteau de Mozat (Puy-de-Dôme).

2. Au-dessous de la Crucifixion. Venturi. *Storia dell'arte ital.*, II, fig. 157.

3. Perdrizet. *Revue de l'Art chrétien*, 1906, 289 et suiv.

porte sur son bras droit et incline vers lui la tête. Ce sont là les signes précurseurs de la transformation qui va s'accomplir dans l'art religieux (fig. 130).

L'importance prise par la figure de la Vierge est affirmée par ce fait que des portails entiers sont consacrés à sa glorification : tandis qu'elle trône en majesté au milieu des tympans, des anges ou des sujets allégoriques occupent les voussures, les scènes de sa vie sont sculptées sur le linteau et les statues des ancêtres du Christ ou des prophètes qui ont prédit sa venue sont adossées aux pieds-droits. Ces ensembles apparaissent d'abord dans la France du Nord, au portail septentrional de Bourges, au portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris (refait sous saint Louis) et surtout au Portail Royal de Chartres, pour ne parler que des compositions encore intactes. Les chapiteaux qui surmontent les grandes statues-colonnes de cette baie représentent la succession de l'histoire de Marie d'après le Protévangile de Jacques, depuis l'épisode de Joachim repoussé du Temple jusqu'à l'Annonciation ; c'est une série analogue à celle des manuscrits byzantins des Homélies du moine Jacob, illustrés à la même époque. De la même inspiration relèvent les vitraux consacrés à la glorification de Marie (Notre-Dame de la Belle Verrière de Chartres, au milieu des anges balançant des encensoirs ou portant des cierges), ou ornés de l'arbre de Jessé (Chartres, Saint-Denis), et des scènes de l'enfance du Christ. Enfin on commence à voir représentés sur les monuments quelques-uns de ces « miracles de Notre-Dame » qui devaient tenir une si grande place dans la littérature populaire. Un bas-relief de l'ancien portail, de l'église de Souillac (Lot), montre un épisode du miracle de Théophile, le clerc ambitieux qui avait fait un pacte avec le diable et qui obtint de la Vierge par ses prières qu'elle arrachât à Satan le parchemin funeste qu'il avait signé.

La doctrine du pseudo-Denys l'Aréopagite sur la hiérarchie des Anges fut introduite en Occident par saint Grégoire le Grand ; la traduction du traité lui-même par Jean Scot Érigène vers 872 eut sa répercussion dans l'art, où les différents ordres des milices célestes furent représentés, chacun avec ses attributs spéciaux. C'est ainsi que sur le beau plat d'ivoire du trésor de Saint-Gall attribué au moine Tuotilo (xe siècle), le Christ apocalyptique est accompagné de deux Vertus qui sont représentées avec six ailes[1], dont quatre largement ouvertes et deux repliées sur leur corps comme un manteau. Les anges se présentent dans les scènes de majesté comme les serviteurs de la cour céleste. Quelques-uns comme saint Michel sont l'objet d'un culte spécial et leur iconographie se rattache à celle des saints. Parfois aussi les monuments retracent le principal épisode de leur histoire, celui de leur lutte contre les démons. Tantôt plusieurs anges armés de lances et de boucliers transpercent des monstres aux replis tortueux[2] ; tantôt on représente seule-

1. L'iconographie postérieure ne leur en attribue que deux.

2. Menat (Puy de Dôme), Moissac, cloître.

ment le combat de saint Michel contre le dragon[1]. Dans les églises auvergnates, à Notre-Dame du Port et à Saint-Nectaire, la Tentation du Christ se trouve à côté du Combat des anges, parce que, selon les commentateurs de l'Apocalypse, le dragon a essayé d'entraîner l'Église dans le péché, mais il a été vaincu par les anges[2].

II

Les scènes de l'Évangile représentées sur les monuments appartiennent, nous l'avons vu, soit à des cycles purement narratifs et surchargés de détails, soit à des compositions plus simples, d'un caractère dogmatique.

Les divers épisodes de l'Enfance du Christ sont souvent réunis sur le même monument, tympan ou chapiteau[3]. L'Annonciation et la Visitation sont restées conformes aux données traditionnelles (fig. 131). Parfois Marie se détache sur un fond d'architecture qui représente Bethléem. Sur un double chapiteau du cloître de Monreale, un centaure couronné, le sceptre à la main, probablement la bête de l'Apocalypse, est placé entre Marie et l'Ange, tandis que derrière eux apparaissent les prophètes Daniel et Jérémie. L'école méridionale a produit la belle Annonciation du musée de Toulouse qui peut passer pour un des chefs-d'œuvre de la sculpture romane : l'ange tenant un sceptre fleuronné salue la Vierge, qui lève un bras en signe de surprise et ramène d'un mouvement gracieux le pan de son manteau sur sa poitrine (fig. 132). Un bas-relief du cloître de Silos présente une variante qui ne s'acclimatera dans l'art chrétien qu'au XIVe siècle : Marie est

Photo Neurdein.

Fig. 131. — L'Annonciation. Chartres, Portail Royal. Linteau de la baie méridionale.

1. Lyon, Saint-Martin d'Ainay; Nevers, musée; Saint-Aignan (Loir-et-Cher).

2. Walafrid Strabo (*Pat. Lat.*, CXIV, 732). Rupert de Deutz (*Pat. Lat.*, CLXIX, 1464-1466).

3. Tympan du portail sud de Vézelay. Frise de Montmorillon (Vienne). Linteaux de Bourg-Argental (Loire), de la cathédrale de Valence (Drôme), de la Charité-sur-Loire (Nièvre) (Mages et Présentation), de même qu'à Authezat (Puy-de-Dôme). Linteau de Notre-Dame du Port de Clermont (Mages, Présentation, Baptême). Linteau du portail sud à la façade occidentale de Chartres.

assise et Gabriel agenouillé devant elle, tandis que deux angelots posent une couronne royale sur la tête de la Vierge[1]. Çà et là des formules byzantines ou syriennes apparaissent : sur une fresque extérieure de Rocamadour Marie est assise, les mains orantes ; sur des peintures de Saint-Laurent du Volturne (Mont-Cassin, 826-843) et de Vic (Indre-et-Loire, XIIe siècle) l'ange se hâte vers Marie comme

Photo Neurdein.

Photo Neurdein.

Fig. 132. — L'Annonciation. Musée de Toulouse, fin XIIe siècle.

dans les monuments cappadociens[2]. Les appréhensions de Joseph après l'Annonciation sont traitées sur quelques monuments, non d'après les apocryphes, mais avec la simplicité du récit de saint Mathieu[3] ; cependant sur un chapiteau de Notre-Dame du Port l'ange tire avec un geste familier la longue barbe du patriarche au front chauve, accoudé, la tête dans sa main.

La Nativité garde, avec quelques variantes dans les détails, son décor

1. *Rev. de l'Art chrétien*, 1909, p. 362, pl. VI.
2. Millet. *Iconographie de l'Evangile*, p. 87.
3. Par exemple à Vic (Indre-et-Loire). Math. I, 19, 24.

immuable : la Vierge couchée sur un lit et détournant la tête ; la crèche, dans laquelle est étendu l'Enfant, en forme d'autel, supporté parfois par des arcatures comme sur un vitrail de Chartres, détail nouveau créé par les imagiers occidentaux et qui se rattache au développement du symbolisme ; le bœuf et l'âne par derrière et saint Joseph assis à l'écart. C'est donc là une interprétation toute dogmatique et qui éveille l'idée du sacrifice de Jésus bien plutôt que la vision pittoresque de la crèche de Bethléem. Sur un chapiteau du cloître d'Aoste la couronne impériale ceint la tête de l'Enfant Jésus. L'épisode du bain et de la sage-femme Salomé se trouve rarement[1].

Le récit du voyage des mages, leur entrevue avec Hérode, leur visite à la crèche

Phot. M. H.

Fig. 133. — Linteau du portail sud de la Charité-sur-Loire. Adoration des mages. Présentation (vers 1150).

n'ont guère varié non plus. Cependant au XIIe siècle les trois mages ont échangé le costume phrygien, qu'ils ont encore dans les miniatures carolingiennes, contre le manteau de cérémonie et la couronne royale des princes occidentaux (fig. 133) : c'est à l'Occident aussi et probablement à la mise en scène du drame liturgique qu'on doit l'attitude du premier mage agenouillé devant Jésus[2] ; en revanche l'influence de l'iconographie orientale se trahit par le détail pittoresque des chevaux des mages attachés à l'entrée de la crèche[3]. De la même source dérivent les épisodes traités dans les cycles narratifs et qui font songer aux Noëls populaires : les mages se montrant l'étoile[4], puis chevauchant vers Bethléem[5] et paraissant devant

1. Fresque de Saint-Pierre-les-Églises près Chauvigny (Vienne). Portail de Boulon (Pyrénées-Orientales). Bas-reliefs à Traù et Spalato (Dalmatie). L'autel remplaçant la crèche apparaît sur le Psautier de Saint-Bertin (989-1008), Bib. de Boulogne.

2. Linteaux de Notre-Dame du Port à Clermont et d'Authezat (Puy-de-Dôme) ; portail latéral de Saint-Gilles (Gard). Mâle. *Art religieux au XIIe siècle*, p. 140-142 ; chapiteau de « Gofridus » à Chauvigny (Vienne).

3. Grottes cappadociennes de Tcharegle et Qaranleq, XIe siècle (Millet. *Iconographie de l'Évangile*, p. 151). Linteaux d'Authezat, de Notre-Dame du Port, de la cathédrale de Valence, chapiteaux de Saillac (Corrèze), de Moissac, de la façade de Saint-Trophime d'Arles.

4. Fresque de Brinay (Cher), portail latéral de Saint-Gilles.

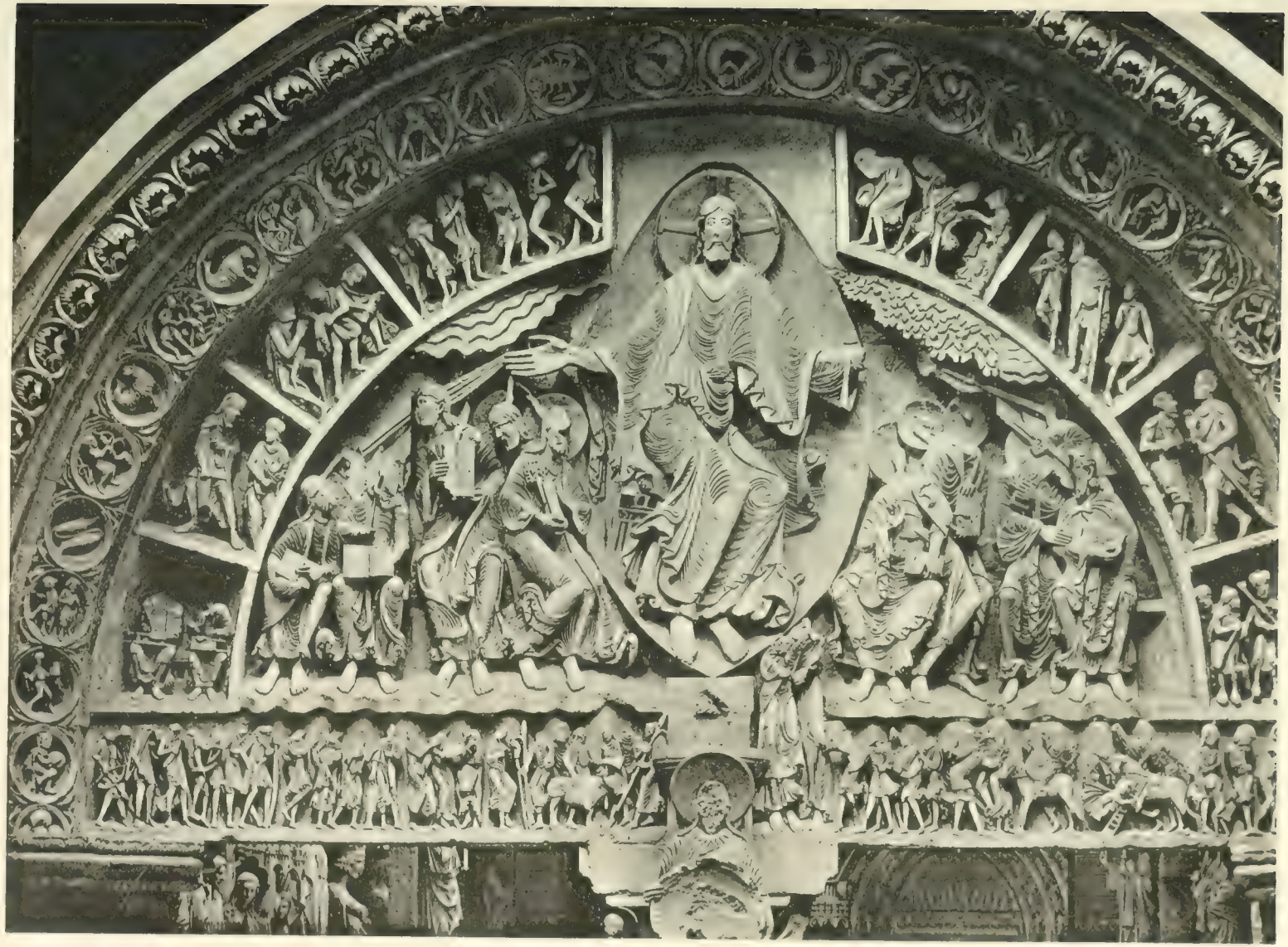
5. Fresque de Vic (Indre-et-Loire).

Hérode[1], puis Hérode conférant avec les docteurs de la loi[2], enfin sur un chapiteau d'Autun les trois mages dans le même lit drapé d'une somptueuse couverture et éveillés par l'ange qui leur enjoint de repartir sans avoir revu Hérode[3].

On trouve aussi dans l'art roman deux interprétations de la Présentation au Temple, l'une conforme à la tradition cérémonielle de l'art byzantin, avec l'autel du Temple séparant la Vierge qui tient Jésus et Siméon qui le reçoit en s'inclinant profondément, les mains dissimulées sous un voile[4], l'autre beaucoup plus libre et animée, avec une intention symbolique. Siméon n'est plus séparé de Marie par l'autel et son voile d'étiquette a disparu : il prend Jésus dans ses bras[5] et parfois même le place sur l'autel[6]. Le Massacre des Innocents et la fuite en Égypte ont été des sujets de prédilection qui ont inspiré des compositions pittoresques. Dans une initiale du Sacramentaire de Drogo un soldat saisit un enfant par les cheveux, un autre tue sa victime agenouillée, tandis que trois mères assises, leurs enfants morts sur leur sein, lèvent les mains au ciel et s'arrachent les cheveux. Sur un chapiteau du musée d'Aix les soldats romains portent le haubert des chevaliers du XIIe siècle. Un bas-relief du porche de Moissac montre la Sainte Famille en fuite, la Vierge et l'Enfant assis sur l'âne que conduit saint Joseph ; ils vont entrer dans une ville d'Égypte dont on voit les édifices avec des clochers semblables à ceux des églises romanes : à leur approche les idoles placées sur les murs de la ville sont renversées et une figure disproportionnée gambade d'une manière désordonnée, la tête en bas ; l'épisode est emprunté aux apocryphes.

Le Baptême, qui marque le début de la Vie Publique, a toujours, à cause de sa valeur symbolique, la même faveur qu'autrefois. Non seulement il est associé aux scènes de l'Enfance, mais il est traité isolément sur les portes des baptistères ou les cuves baptismales. Certains manuscrits carolingiens, le Sacramentaire d'Autun, celui de Drogo, au XIIe siècle, une miniature de l'Hortus deliciarum, restent fidèles à la tradition hellénistique et montrent le Christ nu, les bras pendants au milieu du Jourdain figuré par des lignes horizontales, tandis que Jean-Baptiste et les anges sont placés sur la berge plus haut que le Sauveur. Le Christ est représenté parfois avec le visage barbu et la main bénissante. Une tradition toute différente apparaît dans la sculpture romane : le Baptiste et le Christ sont au même niveau et les flots du Jourdain s'élèvent en formant une sorte de dôme de lignes striées, parallèlement autour du corps de Jésus qui cache son sexe avec sa

1. Façade de Saint-Trophime d'Arles.
2. Notre-Dame de Paris, portail Sainte-Anne.
3. Cathédrale du Mans, tympan de Loches.
4. Sacramentaire de Drogo. Frise de Montmorillon (Vienne). Linteau de la Charité-sur-Loire (Nièvre).
5. Autel d'Avenas (Rhône). Linteaux d'Authezat et de Notre-Dame du Port (Puy-de-Dôme).
6. Porche de Moissac, mur latéral est. Chapiteau de l'Ile Bouchard (Indre et-Loire). Tombeau dit de Guillaume de Ros, à la Trinité de Fécamp.



Phot. Giraudon

Tympan du Portail de l'Église de Vezelay.

main. Ce n'est sans doute pas par un simple hasard que tous ces traits se retrouvent sur certaines peintures des grottes de Cappadoce [1]. Le nombre des anges est variable (deux sur la cuve de Saint-Barthélemy de Liége, un au portail de Notre-Dame du Port, à Clermont, trois au linteau du baptistère de Parme, quatre sur le tympan de Santa Maria della Pieve d'Arezzo). Un autel émaillé de Klosternenburg, exécuté en 1181 par Nicolas de Verdun, montre saint Jean vêtu d'une peau de bête, ceint d'une grosse corde et baptisant le Christ par infusion au moyen d'une ampoule [2].

Une des plus belles interprétations romanes de ce sujet se trouve sur la cuve baptismale en bronze de Saint-Barthélemy de Liége, commandée par l'abbé Hellin entre 1107-1118 et œuvre de Renier, orfèvre de Huy [3]. Inspirée de la mer d'airain du Temple de Salomon (*III Rois*, 7, 23-25), elle est supportée par douze taureaux vigoureusement modelés. Tout autour se déroulent les épisodes de la Prédication de Jean-Baptiste, le baptême des publicains, le baptême du Christ, ceux du centurion Corneille par saint Pierre et du philosophe Craton par saint Jean l'Évangéliste. Les figures sont peu nombreuses, mais leurs proportions excellentes, la noblesse de leurs lignes et leur expression pleine de vie leur donnent une place à part dans la sculpture romane. Au-dessus du Christ, la tête du Père en haut-relief apparaît dans un arc-en-ciel.

La vie publique de Jésus est, nous l'avons vu, la partie la plus pauvre de l'iconographie byzantine, parce qu'elle est en quelque sorte en marge du cycle liturgique qui n'en retient que les grands événements, le Baptême, la résurrection de Lazare, la Transfiguration. L'art occidental, au contraire, destiné avant tout à l'instruction catéchétique, lui a fait parfois une place plus importante. Sur les chapiteaux du cloître de Moissac on distingue les huit Béatitudes du Sermon sur la Montagne, les noces de Cana, la Tentation de Jésus, la résurrection de Lazare, la pêche miraculeuse, Jésus et la Samaritaine, la guérison de la fille de la Chananéenne et du serviteur du centenier, les paraboles de Lazare et du mauvais riche et celle du bon Samaritain. Chacun de ces sujets est détaillé en plusieurs épisodes sur les quatre faces du chapiteau : l'artiste a fait un effort visible pour reproduire toutes les circonstances du récit évangélique. La résurrection de Lazare, par exemple, fournit quatre scènes : Marthe et Marie aux pieds de Jésus, puis courant vers le sépulcre, les disciples enlevant les bandelettes de Lazare sur l'ordre de Jésus, enfin les Juifs manifestant leur étonnement [4]. Les Noces de Cana représentées

1. Sur l'origine syrienne de cette interprétation, voir Millet, *Iconographie de l'Évangile*, p. 170 et suiv., fig. 131 (fresque d'Elmale-Klisse), et de Jerphanion, Epiphanie et Théophanie (*Études*, janvier 1925).

2. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XIII, 9.

3. Sur les discussions auxquelles ce chef-d'œuvre a donné lieu, voir M. Laurent, La question des fonts de Saint-Barthélémy de Liége, *Bulletin Monumental*, 1904, p. 327-348.

4. Tous ces détails figurent sur les œuvres byzantines qui ont été les sources de ces tableaux. (Millet, *Iconographie de l'Évangile*, p. 233 et suiv.)

d'une manière pittoresque sur une fresque découverte à Brinay (Cher) en 1912 sont traitées dans le même esprit à Moissac. Un chapiteau montre d'abord la maison à deux étages, flanquée d'une tour crénelée, puis Jésus entouré de la Vierge et des disciples ordonnant d'emplir les vases, puis le serviteur remplissant une coupe de vin, une fois le miracle accompli, enfin la table du festin chargée de plats avec des convives levant leur coupe (fig. 134).

Les miniatures de l'Évangéliaire dit d'Otton III (Bibliothèque de Munich) comprennent un cycle complet des miracles du Christ et des paraboles[1]. Le texte évangélique y est illustré par de nombreux détails, aussi vivants que pittoresques. C'est ainsi qu'un tableau montre le Christ accompagné de ses apôtres et pleurant sur Jérusalem, figurée à droite avec ses murailles crénelées et ses tours[2]; dans un

Phot. A. Humbert.

Fig. 134. — Les Noces de Cana. Fresque de Brinay (Cher). XIIe siècle.

De gauche à droite un serviteur portant une amphore, un second présentant une coupe à l'hôte assis au bout de la table, la Vierge, le Christ, deux apôtres nimbés, les deux époux sans nimbe. Le costume des personnages et la disposition des convives derrière la table montrent ce qu'était un repas nuptial au XIIe siècle.

registre inférieur la vision de Jésus est reproduite d'une manière saisissante : la ville est assiégée par des ennemis qui se préparent à la prendre d'assaut ; les défenseurs occupent les murailles, mais quelques-uns d'entre eux sont précipités à terre, tandis que d'autres se prosternent aux pieds des vainqueurs (fig. 135).

Une série de miracles avait été peinte à l'église Saint-Georges de Reichenau à la fin du Xe siècle[3] et on a retrouvé les fragments d'un cycle analogue au cours des fouilles entreprises en 1908-1909 dans la crypte romane de la cathédrale de Clermont-Ferrand. Ces fresques de la fin du XIIe siècle représentent un Christ gigantesque prêchant à ses disciples entre deux grands palmiers ; des têtes de tout âge et de tout sexe, superposées sans perspective, représentent la foule écoutant les paroles de Jésus : c'est la prédication au désert (Luc, IX, 10), suivie de la Multipli-

1. Leidinger. *Miniaturen aus Handschriften der Bibliothek in München*, I, Munich, 1911.

2. Math., 23-27; Marc, 13, 2; Luc, 21, 6-20.

3. Résurrection de Lazare, Fille de Jaïre, Jeune homme de Naïm, Guérison du lépreux, Exorcisme du possédé, Aveugle-né.

cation des pains, figurée ensuite : on voit à gauche la foule pittoresque des disciples offrant plusieurs variétés de coiffures usitées à l'époque de Philippe Auguste ; à droite le Christ, plus grand que nature, bénit la corbeille de pains que lui présente un apôtre ; d'autres corbeilles sont à ses pieds.

Ce sujet, assez rare, de la Multiplication des pains est figuré aussi en Auvergne

Fig. 135. — Le Christ pleurant sur Jérusalem. Évangéliaire d'Otton III (983-1002). Bibliothèque de Munich. D'après Leidinger. *Miniaturen*...

d'une manière plus sommaire sur un chapiteau de Saint-Nectaire, où l'on voit le Christ debout entre deux apôtres qui lui présentent les cinq pains et les deux poissons[1] (fig. 136). Il en est de même du dialogue entre le Christ et Zachée (chapiteau de Saint-Nectaire), de la guérison des dix lépreux (Luc, 17) sur un chapiteau de Maringues (Puy-de-Dôme), de la Femme adultère (chapiteau du narthex de Vézelay non loin d'un autre chapiteau représentant la Pénitence de David . Certains sujets au contraire ont été traités avec prédilection à cause de leur signification dogma-

1. De même sur un chapiteau de Santa Catarina (Émilie). Venturi. *Storia dell'arte ital.*, I, p. 65.

tique ou morale. Telle est la scène de la Tentation du Christ, rapprochée en Auvergne de la lutte des anges contre les démons et, sur les fresques de Brinay (Cher), de la chute des idoles[1]. Telle est la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, souvent figurée sur les portails du sud-ouest[2] et qui, ainsi que l'a montré M. Mâle, doit cette vogue au drame liturgique que l'on jouait à Limoges au XIIe siècle[3]. Tel est le thème de la Transfiguration du Christ sur le Thabor, révélation de sa divinité aux yeux de ses disciples. Les pèlerins qui avaient gravi le grand escalier de la cathédrale du Puy apercevaient sous le porche une immense fresque, aujourd'hui bien effacée, qui représentait la Transfiguration suivant la formule byzantine qu'on retrouve sur une verrière de Chartres : le Christ apparaît dans une auréole, Moïse et Élie sont à ses côtés, plus bas les trois disciples sont prosternés : seul, Pierre lève la tête et propose de dresser trois tentes. Les sculpteurs n'acceptèrent pas cette formule : sur le tympan de la Charité-sur-Loire les disciples sont au même niveau que le Christ et fléchissent seulement le genou ; une fresque de Tchaouch-in (Cappadoce) présente la même ordonnance qui apparaît aussi très librement traitée sur un chapiteau de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme). Ici le sculpteur a représenté les trois tentes sous la forme de petites églises. Ce détail se trouve sur le manuscrit copte 13 de la Bibliothèque Nationale et sur un chapiteau provenant du cloître de la Daurade à Toulouse. Or, trois basiliques commémoratives avaient été élevées sur le Thabor et les pèlerins qui se rendaient à Jérusalem ne manquaient pas de les visiter. Cet exemple montre par quels procédés les maîtres sont arrivés à renouveler les thèmes traditionnels.

Phot. Neurdein.

Fig. 136. — La Multiplication des pains. Chapiteau de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), XIIe siècle.

1. D'autres exemples se trouvent à Saint-Lazare d'Autun, à Saint-Sever de Rustan (chapiteau du cloître), Moissac (cloître), Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme).

2. Dangibeaud, *op. cit.*, p. 42.

3. Mâle, *Art religieux au XIIe siècle*, p. 148-149.

III

Les épisodes de la Passion sont disposés aussi, soit en séries continues (frises des façades de Saint-Gilles et de Saint-Trophime d'Arles, chapiteaux du Portail Royal de Chartres, chapiteaux des sanctuaires de Saint-Nectaire et Issoire, etc.), soit en compositions isolées. Le cycle le plus complet est celui de Saint-Gilles qui va de l'Entrée à Jérusalem aux dernières apparitions du Christ. Dans les compositions du Portail Royal de Chartres et des chapiteaux auvergnats, au contraire, on constate l'absence de la Crucifixion ; c'est là un maintien curieux des traditions anciennes.

L'Entrée à Jérusalem se présente la plupart du temps dans son cadre traditionnel avec le Christ assis de face sur l'ânesse, les enfants étendant leurs vêtements sous ses pas et les Juifs sortant de la ville avec des rameaux. A la façade de Saint-Gilles au contraire l'événement est raconté en détail : on voit Jésus ordonner à ses disciples d'aller chercher l'ânesse, ceux-ci la seller devant l'hôtellerie, puis le cortège triomphal, le Christ en tête, vu de profil et à califourchon, suivi de treize disciples portant des rameaux et acclamé par les Juifs. Le même monument présente ensuite un sujet traité assez rarement, celui des Vendeurs chassés du Temple : à droite de la tour à deux étages qui représente le Temple de Salomon, Jésus chasse à coups de lanière les marchands, dont l'un se détourne pour résister, tandis que les autres s'enfuient en serrant leurs bourses ou en poussant devant eux les bœufs destinés aux sacrifices. Puis on voit un Juif parlant à l'oreille de Judas pour lui conseiller la trahison et l'apôtre coupable venant recevoir la bourse que lui tend dédaigneusement un prêtre assis sur une chaise curule.

En montrant Jésus lavant les pieds à ses apôtres, les maîtres romans se sont inspirés du réalisme oriental qui insiste sur l'attitude humiliée du Christ, mais ils sont allés encore plus loin dans cette voie. Une innovation, dont on a fait à tort honneur aux peintres du Trecento, apparaît dans les sculptures romanes : sur un linteau de Clermont, à la frise de Saint-Gilles, sur un chapiteau de Moissac, à Vandeins (Ain), à Saint-Julien de Jonzy (Saône-et-Loire), Jésus est agenouillé devant saint Pierre qui porte la main à sa tête suivant le texte évangélique[1].

L'iconographie de la Cène s'est également modifiée en Occident. Au lieu de la table antique en sigma avec Jésus couché à gauche à la place d'honneur, les peintres cappadociens montraient les convives assis à une table ronde, qu'on voit sur des chapiteaux auvergnats encerclant la corbeille, de manière que les

1. Jean, 13, 9. « Seigneur, non seulement les pieds, mais aussi les mains et la tête. »

convives se tournent le dos (fig. 137)[1], mais ce qui domine en Occident c'est la table rectangulaire avec Jésus au milieu, Jean sur la poitrine du Seigneur et Judas, en général sans nimbe, portant la main au plat et recevant parfois de la main de Jésus la bouchée trempée qui d'après l'évangile de Jean[2] doit désigner le traître[3]. Sur un chapiteau d'Issoire (fig. 137) les apôtres se tendent mutuelle-

Phot. de M. Desdevises du Dezert.

Fig. 137. — La Cène. Chapiteau de l'église d'Issoire (Puy-de-Dôme). XIIe siècle.

ment le pain consacré ou trempent leurs lèvres au calice. Le thème a été souvent traité sur les linteaux ou des tympans, à Saint-Bénigne de Dijon, vers 1147 par le sculpteur Pierre[4], à Mozat (Puy-de-Dôme)[5], à Vizille (Isère)[6], à Nantua (Ain)[7], à

1. Chapiteaux de Chauriat, Issoire. Même disposition sur des chapiteaux du cloître de La Daurade musée de Toulouse) (Kingsley Porter. *Roman. Sculpt.* fig. 471), de l'Ile-Bouchard (Indre-et-Loire) (Kingsley Porter, fig. 1104-1106), de Saint-Martin de Ségovie.
2. Jean XIII, 21-26.
3. Vitrail de Chartres, linteau de Mozat, frise de Beaucaire, etc... Mâle. *Art religieux au* XIIe *siècle*, p. 112-113.
4. Paul Deschamps. *Bulletin monumental*, 1922, p. 380-386, K. Porter. Rom. Sculpt. fig. 136. Judas recevant la bouchée est à genoux en avant de la table.
5. Au musée de Riom.
6. K. Porter, fig. 1185.
7. K. Porter, fig. 1214 a.

Saint-Gilles (Gard)[1], à Champagne (Ardèche). Les deux thèmes du Lavement des pieds et de la Cène sont parfois réunis, sur un chapiteau de Chauriat (Puy-de-Dôme), sur une frise d'une église de Beaucaire[2], à Bellenaves (Allier), etc... Dans ce rapprochement entre les figures du Sacrement de pénitence et de l'Eucharistie, M. Mâle voit avec raison comme un écho des luttes contre les hérésies cathares ou vaudoises qui niaient l'efficacité de ces sacrements[3].

Le récit de la Passion, si sobre dans l'art chrétien primitif et dans l'art byzantin officiel, a été traité dans l'art roman avec le même luxe de détails que dans les

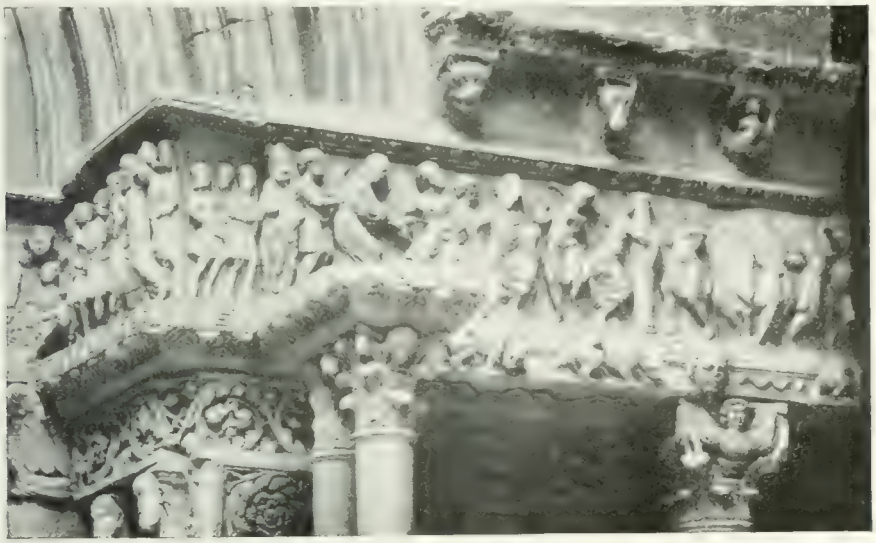


Photo Martin-Sabon.

Fig. 138. — Frise de la façade de Saint-Gilles (Gard), fin du XIIe siècle. La Passion (Arrestation du Christ, Flagellation).

grottes cappadociennes, et, comme nous allons le voir, des rapports étroits unissent les deux écoles. Des cycles complets figurent sur les chapiteaux du cloître de la Daurade (musée de Toulouse), sur les frises de Saint-Gilles (fig. 138) et de Beaucaire : ceux des chœurs de Saint-Nectaire et d'Issoire (Puy-de-Dôme) sont plus succincts.

La scène de l'Arrestation de Jésus est devenue une composition pittoresque et dramatique. A Saint-Gilles, sur les chapiteaux de la Daurade et de Saint-Trophime d'Arles, de Saint-Martin de Brive, du Portail Royal de Chartres, Judas se jette brutalement sur Jésus qu'il embrasse, tandis que la foule des Juifs et des soldats entoure le groupe et que saint Pierre tranche l'oreille du serviteur Malchus. L'ins-

1. K. Porter, fig. 1318.
2. K. Porter, fig. 1292-1293
3. Mâle *Art religieux au* XIIIe *siècle*, p. 419

piration des sources syriennes est flagrante sur un chapiteau de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) où Jésus embrassé par Judas et saisi par les soldats, recolle de sa main restée libre l'oreille de Malchus agenouillé devant saint Pierre qui lui saisit les cheveux à poignées. Le geste de compassion du Sauveur se retrouve sur un manuscrit copte de la Bibliothèque Nationale[1]; celui de saint Pierre saisissant par les cheveux Malchus qui élève une torche pour éclairer la scène, figure sur une fresque de Qaranleq Kilissé (Cappadoce)[2] (fig. 73). Des miniaturistes d'époque carolingienne et ottonienne ont emprunté ces détails à des œuvres orientales, et c'est probablement d'une source de ce genre que s'est inspiré le sculpteur de Saint-Nectaire qui attribue à ses soldats romains l'armement carolingien[3].

Le même esprit règne dans l'interprétation des autres thèmes. Sur le tympan de la Puerta de las Platerias à Compostelle, un sbire lie les mains du Christ à la colonne[4] et il en est ainsi au chapiteau d'Issoire. Au contraire, le supplice de la Flagellation est montré dans toute sa cruauté à Saint-Nectaire, sur la frise de Saint-Gilles, sur le tympan de Rougemont (Yonne)[5]. La colonne antique reproduit celle que l'on conservait à Constantinople comme une relique insigne de la Passion[6]. De même sur la frise de Beaucaire, à Saint-Nectaire, à Saint-Gilles, le Christ marche courbé sous le poids de sa lourde croix, tandis qu'un bourreau le pousse brutalement par les épaules; ce geste figure sur les monuments cappadociens[7]. On ne voit plus désormais Simon le Cyrénéen porter la croix, et l'Occident comme la Syrie a adopté le récit plus pathétique de saint Jean qu'il se plaira à développer plus tard.

Un thème énigmatique orne deux chapiteaux très mutilés découverts à Jérusalem dans le sanctuaire médiéval dit « du Repos », établi sur l'emplacement d'un bâtiment où le Christ aurait été enfermé. Le Sauveur y apparaît assis sur un banc de pierre et entouré d'anges qui s'inclinent et auxquels il semble adresser la parole. La présence de branches d'arbres peut laisser supposer qu'il ne s'agit pas d'une prison, mais du jardin des Oliviers où, d'après Marc (XXII, 43), un ange serait apparu à Jésus[8].

Les détails de la Trahison de Judas sont traités rarement. A la façade de Saint-Gilles les anecdotes se succèdent : un Juif souffle la trahison à l'oreille de Judas,

1. Copte 13. Millet. *Iconographie de l'Évangile*, fig. 338. — L. Bréhier. Byzance, l'Orient et l'Occident *Revue archéologique*, 1918, VII, p 33).

2. G. de Jerphanion. *Mélanges de l'Université de Beyrouth*, VIII, 5, 1922, pl. III, 4.

3. Millet, *op. cit.*, p. 334. — L. Bréhier. Les épisodes de la Passion dans la sculpture romane d'Auvergne (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1925

4. K. Porter. *Rom. Sculpt.*, fig. 680.

5. K. Porter. *Rom. Sculpt.*, fig. 150.

6. Ebersolt. *Sanctuaires de Byzance*, 1921, p. 41-43.

7. Millet. *Iconographie de l'Évangile*, p. 367 et suiv.

8. R. R. P. P. Vincent et Abel. *Jérusalem nouvelle*, II, 1922, p. 590-594, pl. LIX.

puis le traître escorté par deux Juifs paraît devant le Sanhédrin tendant la main dans laquelle le grand-prêtre verse avec dédain des pièces de monnaie. La même scène figure sur la frise de Beaucaire. La pendaison de Judas est représentée sur une fresque de Saint-Savin et sur un chapiteau de Saulieu (Côte-d'Or) qui montre le traître expirant en face d'un affreux démon[1].

La Crucifixion a été définitivement adoptée dans l'art occidental, mais non sans résistance. Elle était déjà peinte au VIe siècle dans une église de Narbonne[2], mais sa légitimité était encore mise en question au VIIIe siècle par Claude de Turin, le chef des iconoclastes occidentaux[3]. En fait, si elle apparaît fréquemment à l'époque carolingienne sur des miniatures, ivoires, objets d'orfèvrerie, etc..., si l'on a même des preuves que des crucifix en relief étaient vénérés dans les églises dès le XIe siècle[4], il semble qu'on ait éprouvé longtemps une certaine répugnance à la montrer à l'extérieur des édifices. Un curieux linteau triangulaire qui peut dater de l'époque carolingienne, est encastré à l'entrée de la jolie chapelle funéraire d'Aiguilhe, près du Puy[5]. Il est orné d'une croix dans un cercle, accostée des sigles astronomiques, le double disque du soleil et le croissant lunaire. Ce symbolisme algébrique coïncide avec celui des croix de façade du musée de Ravenne[6]. L'habitude de timbrer d'une croix les pignons des églises s'est d'ailleurs conservée au delà de l'époque carolingienne en plein

Phot. Bibl. d'Art et d'Archéologie

Fig. 139. — Le Christ en croix avec la couronne royale (Émail de Limoges, début XIIIe siècle. Musée du Louvre.)

1. Porter. *Rom. Sculpt.* fig. 52.

2. Grégoire de Tours, In gloria martyrum. 22. Cf. L. Bréhier, *Revue d'Auvergne*, 1903 (Un problème d'iconographie religieuse).

3. *Patrol. latine*, 105, 461-462

4. Guibert de Nogent. De pignoribus sanctorum, *Patrol. latine*, 156, 617 — Orderic Vital, édition de la Soc. Hist. de France, t. I, p. 169.

5. Le monument, appelé à tort « Temple de Diane » est de la fin du XIIe siècle

6. Voir plus haut, p. 78, fig. 27-28.

XIIe siècle. Or, toutes ces croix sont ornées de tresses d'entrelacs et plusieurs comme celles de Saint-Maur de Glanfeuil (Maine-et-Loire) sont des chefs-d'œuvre de sculpture-broderie, mais il y manque l'effigie du Sauveur[1]. Celle d'Arles-sur-Tech, représentant dans un entrelac le Christ accosté des symboles des évangélistes, a une signification apocalyptique[2] : celle de Jussy-Champagne (Cher), au centre de laquelle se détache un agneau, a la même signification.

On peut faire la même observation sur les plus anciens calvaires. Les croix anglo-saxonnes de Ruthwell et de Bewcastle (musée de South-Kensington), attribuées par des inscriptions au VIIe siècle, portent des sujets iconographiques et même la figure du Christ, mais non du Christ en croix. Les plus anciens calvaires français comme celui de Fresnoy (Somme) sont surmontés de croix exclusivement ornementales. Il faut attendre au XIIIe siècle pour voir le Christ représenté sur les croix de pierre[3].

Ce n'est réellement qu'au cours du XIIe siècle que l'on a sculpté franchement le thème du Christ en croix, à l'intérieur sur les chapiteaux[4], à l'extérieur sur les tympans ou linteaux des portails[5]. Et encore certaines provinces sont restées réfractaires à cette innovation. Bien qu'il y ait eu dans les églises d'Auvergne des crucifix sculptés, comme en témoigne le magnifique spécimen conservé au musée de Cluny, on chercherait en vain un crucifix soit sur un chapiteau, soit sur un portail auvergnat d'époque romane : même dans les cycles de la Passion, figurés à Issoire et à Saint-Nectaire, ce motif est absent, alors qu'on en trouve pas mal d'exemples dans les provinces qui entourent l'Auvergne[6].

On peut même dire que pendant longtemps les Occidentaux comme les Grecs s'en sont tenus à l'interprétation théologique du Ve siècle. Ils n'ont pas cherché à montrer le supplice dans son cadre d'horreur tragique, mais bien plutôt la conséquence salutaire qui en est résultée pour l'humanité. Le Christ a vaincu la mort ; il est donc figuré sur la croix les yeux ouverts et au lieu de la couronne d'épines, c'est le plus souvent le diadème royal qui entoure sa tête[7] (fig. 139). A ceux qui

1. En Berry : Jussy-Champagne, Avor, Vornay, Mehun-sur-Yèvre. En Beauvaisis : la Basse-Œuvre de Beauvais (vers 987), Tille, Montmille (Oise). En Lorraine : Puxe-en-Saintois, Sturzelbronn, Aouze, Saint-Elophe (Durand, Églises des Vosges, p. 24).

2. Ainsi qu'à Tarascon (chapelle Saint-Gabriel) où la figure du Christ est absente.

3. Enlart. *Architecture religieuse*, 1920, p. 921-922.

4. Saint-Pons (Hérault), ancien cloître. Lubersac (Corrèze). Saint-Benoît-sur-Loire, L'Ile Bouchard (Indre-et-Loire). Die (Drôme).

5. Portails de Saint-Gilles (Gard), Champagne (Ardèche), Saint-Pons (Hérault). A signaler encore les Crucifixions de la frise extérieure de Saint-Paul de Dax, celles du vantail bois de la cathédrale du Puy (signée de Geoffroi), du devant d'autel de Saint Guilhem le Désert (Hérault), celle du tombeau de Guillaume de Ros, abbé de Fécamp (Seine Inférieure).

6. L. Bréhier. (*Gazette des Beaux-Arts*, art. cité). Seul un chapiteau d'Égliseneuve d'Entraigues (Puy-de-Dôme), aux frontières du Limousin, est orné d'une Crucifixion.

7. Porte de Bronze de San Zeno de Vérone. Cathédrale de Casal-Montferrat (XIIe siècle). Plats émaillés de Limoges (XIIe et XIIIe siècles). Musée du Louvre (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1909, I, 423. Crucifix de la cathédrale d'Amiens (chapelle de Saint-Sauve).

disaient, comme Claude de Turin, que le crucifix perpétuait l'opprobre de la Passion, les défenseurs des images pouvaient répondre qu'il était « l'étendard triomphal et le symbole du salut éternel »[1]. Telle est l'idée qui inspire les hymnes liturgiques du temps de la Passion attribuées à Venantius Fortunatus[2]; tel est le point de vue auquel se sont placés tous les artistes qui ont traité la Crucifixion

Phot. Mon. Hist.

Fig. 140. — Le Christ en croix écrasant le dragon. Église de Bénet (Vendée), XIIe siècle.

Conception théologique de la mise en croix. Il n'y a dans ce crucifix aucune trace de clous. Le bras gauche passe sous la barre transversale de la croix, embarrassé dans les branches qui partent de rinceaux. Cf. les crucifix irlandais à entrelacs.

jusqu'au XIIe siècle. Sur tous ces monuments Jésus a toujours la tête droite, les deux bras largement étendus, les deux jambes parallèles et les pieds, fixés par deux clous, supportés quelquefois par une petite tablette ou *suppedaneum;* aucune expression de douleur ne vient altérer ses traits. A la façade de Bénet (Vendée) un Christ en croix foule aux pieds le dragon, symbole de la mort et du péché (fig. 140).

1. Dungal le Reclus. Adversus Claudium Turinum (*Pat. Lat.*, CV, 465).
2. Mort vers 609, auteur présumé du *Vexilla regis* et du *Pange, lingua*

Mais dans la seconde moitié du XIIe siècle un accent nouveau vient transformer ce thème. Déjà sur plusieurs monuments comme le chapiteau de Saint-Pons (Hérault) ou les belles verrières du Musée des Arts décoratifs à Paris et de la cathédrale de Poitiers, le corps du Christ n'est plus droit : en se penchant d'un côté, il fait saillir à l'opposé sa hanche qui dessine une courbe harmonieuse ; sur le crucifix du tombeau de Saint-Lazare d'Autun (exécuté par le moine Martin, 1170-1189), sur le Christ auvergnat du Musée de Cluny, les genoux commencent à plier. Il restait à montrer Jésus mort sur la croix et c'est ce qu'a fait le sculpteur de l'admirable Christ légué par Courajod au Musée du Louvre : sa tête est fortement inclinée à gauche, ses yeux sont clos, son corps prend une forme arquée (fig. 142). Le même modèle se trouve sur un vitrail de la cathédrale de Chartres : bien que, comme l'a supposé M. Mâle, cette interprétation puisse venir de Byzance[1], c'est cependant sur un manuscrit latin du Xe siècle qu'on la rencontre pour la première fois[2]. Quoique chacun des pieds du Christ soit encore cloué séparément, l'impression douloureuse n'en est pas moins accentuée et la vue de ce corps contracté par la souffrance éveille de tout autres sentiments que la figure triomphale de la tradition ancienne.

Le type oriental du Crucifié vêtu de la tunique à manches courtes (colobium), a persisté jusqu'au XIIe siècle[3] (fig. 141), mais il a été peu à peu remplacé par la figure hellénistique du Christ nu avec un voile autour des reins, noué sur le devant, analogue à celle de l'art byzantin. C'est sur les manuscrits et les ivoires carolingiens que se répand d'abord cet usage qui finit par prévaloir[4].

Sur certains monuments byzantins l'aspect dogmatique de la scène est marqué par le calice placé pour recevoir le sang qui s'échappe de la plaie du Sauveur[5]. Les artistes de l'époque carolingienne ont accusé davantage cette signification. Sur le plat de reliure en ivoire de l'Évangéliaire de Gannat (Allier) (Pl. V), deux figures féminines se tiennent devant la Vierge et saint Jean, aux côtés de la croix.

1. Mâle. *Art religieux au* XIIe *siècle*, p. 82-83. Mosaïque de Saint-Luc en Phocide (Diehl. *Monuments Piot*, III, 1896, p. 235).

2. Physiologue de Bruxelles, Xe siècle. Stettiner, *Illustrierten Prudentius Handschriften*, pl. 177, b).

3. Rome, fresque de Santa Maria Antiqua (VIIe siècle), catacombe de saint Valentin (687) : crypte des martyrs Jean et Paul sur le Cœlius (IX-Xe siècles) ; Christ sculpté d'Amiens (tunique à manches longues, tombant jusqu'aux pieds et serrée à la taille, XIIe siècle). Ce crucifix appelé Saint-Sauve ou Saint-Sauveur, aurait été rapporté d'Orient ou trouvé dans la mer. Comme l'a montré E. Soyez, *La Croix et le Crucifix*, Amiens 1910, il est en réalité du XIIe siècle et nous ajouterons que le seul fait d'être sculpté en ronde-bosse indique son origine occidentale. Il peut avoir été inspiré du célèbre « Santo Volto » de Lucques, dont le pèlerinage attirait les populations du Nord, ainsi que l'ont montré les croix de plomb, insignes de pèlerinages, trouvées à Wissant (Pas-de-Calais) en 1908. Le « Santo Volto » est grossièrement représenté sur ces croix. Evangéliaire d'Otton III à Munich. Ce type s'est maintenu aussi en Catalogne (Brutails. Quelques crucifix des Pyrénées Orientales. *Bullet. Archéol. du com. Trav. Hist.* 1891, p. 283).

4. Livre d'heures de Charles le Chauve (Munich). Sacramentaire de Corbie (Bibl. nat. mss. lat. 41). Bas-relief du musée d'Aarau (Xe siècle). Crucifix d'ivoire de la cathédrale de Léon (Musée de Madrid, XIIe siècle). Christ de Saint-Sernin à Toulouse. Crucifix peint de la sacristie de Saint-François d'Assise.

5. Couverture de l'Évangéliaire de Munich (Schlumberger. *Nicéphore Phocas*, p. 580), Xe siècle.

L'une, à droite, recueille dans un calice le sang qui coule à flots de la poitrine du Crucifié[1] : c'est l'Église. L'autre, à gauche, une bannière à la main, se détourne : c'est la Synagogue. Deux édifices à coupoles rondes, situés au bas du tableau, laissent voir les justes enfermés dans les Limbes qui tendent leurs mains vers le Sauveur : le centurion et le porte-éponge, quatre anges inclinés vers la tête du Christ, les bustes du Soleil et de la Lune complètent la scène[2]. La tradition était encore vivante à la fin du XIIe siècle et elle reparaît sur une miniature de l'*Hortus Deliciarum*, où la Synagogue, les yeux

1 Photo Neurdein.

2 Photo Neurdein.

Fig. 141 et 142. — Crucifix sculptés, bois peint, XIIe siècle.

1. Cathédrale d'Amiens, chapelle Saint-Sauveur (type oriental). — 2. Musée du Louvre, don de Courajod.

bandés, les tables de la Loi à la main, chevauche l'ânesse de Balaam, tandis que l'Église est montée sur la bête de l'Apocalypse.

Les croix des deux larrons ont été presque toujours supprimées ; on les trouve cependant sur un tympan de Saint-Pons (Hérault) et le musée de Cluny conserve une sculpture sur bois d'origine auvergnate qui représente le mauvais larron, les deux pieds croisés et fixés par un seul clou, comme le seront plus tard ceux du Sauveur.

Par une singulière contradiction la Déposition de croix, traitée d'une manière

1. Le calice est celui-là même qui servit à la Cène. C'est là l'origine des légendes du Saint-Graal et du Précieux Sang, dont le culte apparaît à Bruges et à l'abbaye de Fécamp dès le XIe siècle. Voyez le texte de l'Invention du précieux sang rédigé à Fécamp en 1171 et publié par H. Omont, *Société de l'Histoire de Normandie*, Rouen, 1913.

2. Cf. Reliure d'ivoire, Xe siècle. Bibl. nat. mss. lat. 9383. Miniature du Sacramentaire de Drogo.

réaliste, avec le cadavre amaigri du Christ pendant lamentablement, se rencontre sur un assez grand nombre de monuments, fresques, tympans, bas-reliefs[1]. Il apparaît à peu près en même temps sur l'Évangéliaire d'Angers (IXe siècle) et à la chapelle de Tavchanlé (Cappadoce, première moitié du Xe siècle)[2] puis sur l'Évangéliaire d'Otton III. La composition est d'abord très simple : deux disciples seulement soutiennent Jésus, l'un par le milieu du corps, l'autre par les jambes, mais à partir du XIe siècle, la Vierge intervient dans la scène et vient poser ses lèvres, avec un geste douloureux, sur la main de son fils qui pend sur l'épaule du disciple (fig. 143). Cette formule, connue de l'art monastique byzantin, est adoptée par tout l'Occident. Sur la belle composition de Foussais (Deux-Sèvres) signée du sculpteur Audebert (fig. 143), on aperçoit derrière la croix les deux astres et c'est une parenté de plus avec les fresques cappadociennes, mais à Foussais, ils disparaissent à moitié derrière un voile symbolique. La « Mise au tombeau » est figurée d'une manière très simple dans les ensembles relatifs à la Passion, au Portail Royal de Chartres, à Saint-Gilles et sur les portes de bronze des églises italiennes. Le Saint Sépulcre est quelquefois un édifice à colonnes, mais la plupart du temps c'est dans un simple sarcophage que deux disciples déposent le cadavre du Christ.

Phot. Mon. Hist.

Fig. 143. — La Déposition de croix du sculpteur Audebert. Foussais (Deux-Sèvres), XIIe siècle.

A gauche la Vierge baisant la main du Christ, dont le bras droit est déjà déclové, et un personnage à longue barbe saisit le Christ par le milieu du corps.

Le vieux thème de la Résurrection s'est profondément modifié dans l'art roman : tandis que certaines provinces comme l'Auvergne ont maintenu le Saint

1. Bas-reliefs : Horn (Westphalie), XIe siècle. Foussais (Deux-Sèvres). Parme, cathédrale, ambon, œuvre de Benoît Antelami. San Isidoro de Léon. Cloître de Silos (XIIe siècle). Fresque de Liget (Indre et-Loire), XIIe siècle. Porte de Bronze de San Zeno de Vérone, XIIe siècle. Tympan de Sainte-Marie d'Oloron (Basses-Pyrénées).

2. Millet. *Iconographie de l'Évangile*, p. 596.

Sépulcre sous la forme d'une église, avec l'ange assis recevant les trois myrophores et les gardes endormis, revêtus de l'armure du XIIe siècle [1], un type nouveau apparaît presque partout ailleurs : l'édifice du Saint Sépulcre est remplacé par un sarcophage ouvert qui laisse voir un linceul et près duquel un ange est assis [2] ; sur la frise de Saint-Paul de Dax, deux anges soulèvent le couvercle du sarcophage pour montrer qu'il est vide ; au-dessus du groupe des Saintes Femmes deux mains balancent des encensoirs et tiennent une croix. M. Mâle a rapproché cette mise en scène de celle du drame liturgique célébré dans les églises le matin de Pâques ; les faits qu'il a réunis sont décisifs et montrent sous quelle influence l'iconographie romane s'est enrichie de nouveaux motifs [3]. La seule réserve qu'on puisse faire c'est qu'il est possible que le drame liturgique lui-même se soit inspiré des cérémonies que l'on célébrait à Jérusalem le jour de Pâques et dont l'influence s'est exercée sur l'interprétation byzantine de ce thème [4]. C'est encore au drame liturgique que l'on doit le développement pittoresque d'un détail donné par saint Marc (XVI, 1), qui montre les Saintes Femmes achetant des parfums avant de se rendre au tombeau. Cet épisode figuré sur les frises de Saint-Gilles et de Beaucaire avec les deux marchands à leur comptoir pesant les parfums, est comme l'illustration d'un dialogue conservé par un manuscrit de Tours [5]. Avec une hardiesse plus grande encore on a montré le Christ lui-même sortant de son sépulcre [6] et l'on peut se demander si ce thème inconnu jusque-là dans l'art religieux ne provient pas de la même source.

La Descente de Jésus aux Limbes ne tient pas la même place en Occident que dans les églises byzantines, dont la formule a été adoptée en Italie, notamment sur les portes de bronze, comme celles de Bénévent. Sur un chapiteau de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) le Christ tient la croix terminée par un fer de lance et fait voler en éclats les portes de l'Enfer ; en face de lui, Lucifer brandit une énorme massue, tandis qu'Adam saisit la main du Seigneur et s'enveloppe dans un pan de son manteau ; derrière lui les têtes d'Ève et des autres justes sont figurées en perspective. Sur un linteau de la cathédrale de Lincoln l'Enfer est figuré par la gueule d'un dragon colossal d'où le Christ vient tirer les Justes, et l'on aperçoit les démons tourmentant les damnés. Il est possible que cette formule, adoptée plus tard dans les mystères, ait eu au XIIe siècle une origine théâtrale.

1. Mozat, Issoire, Saint-Nectaire, Blesle, Brioude, etc...
2. Cloître de Saint-Trophime d'Arles, chapiteau de Toulouse.
3. Mâle. *Art religieux au XIIe siècle*, p. 125-139.
4. Millet. *Iconographie de l'Évangile*, p. 520-530.
5. Mâle, *op. cit.*, p. 133-434.
6. Médaillon d'un vitrail de Bourges (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1914, p. 163). Chapiteau de la Daurade à Toulouse.

IV

L'histoire des Apparitions du Christ à ses disciples après la Résurrection a fourni un petit nombre de cycles narratifs (chapiteaux de la Daurade à Toulouse, du Portail Royal de Chartres, d'Issoire, etc...). L'apparition à Madeleine (*Noli me tangere*, Jean, XX, 17) montre Jésus se dressant devant une femme nimbée qui ouvre les bras avec étonnement[1]. Un sujet rare est figuré sur un chapiteau d'une église de Nazareth, celui du Christ apparaissant aux apôtres sur le lac de Génésareth[2]. Le thème des pèlerins d'Emmaüs se borne parfois à la rencontre de Jésus avec les deux disciples[3], mais est détaillé aussi en plusieurs épisodes : la rencontre, le Christ à table entre les deux pèlerins, ceux-ci revenant à Jérusalem[4]. Sous l'influence du drame liturgique joué dans certaines églises, Jésus porte souvent le bonnet conique des pèlerins et cette coiffure est attribuée quelquefois aux disciples[5]. L'incrédulité de saint Thomas est souvent représentée avec des variantes dans le cadre de la scène, mais l'élément essentiel est le geste magnifique de tradition ancienne, par lequel Jésus découvre sa poitrine et saisit la main de l'apôtre pour l'enfoncer dans sa plaie[6].

L'Ascension, bien que figurée souvent sur les chapiteaux, convenait particulièrement aux grands portails et on la voit sculptée sur des tympans ou des linteaux en Bourgogne, en Limousin, en Auvergne, en Languedoc; mais si l'ordonnance ancienne du Christ s'élevant au-dessus de la Vierge et des apôtres a été conservée, des variantes intéressantes ont été créées à l'époque romane. Un premier type est conforme à la tradition : le Christ, assis ou debout, est dans une gloire ovale enlevée au ciel par des anges. C'est le modèle qui prévaut en Bourgogne[7], en Auvergne[8] et sur les chapiteaux[9]. Au contraire, aux portails de la cathédrale de Cahors (fig. 144) et de Notre-Dame des Miracles de Mauriac, le Christ toujours dans sa gloire semble s'élever par ses propres forces et les deux anges qui l'accos-

1. Chapiteaux de la Daurade à Toulouse, d'Issoire (Puy-de-Dôme), de Saujon (Charente Inférieure), porte de bronze d'Hildesheim, lunette de Foussais (Vendée).

2. Viaud. Nazareth et ses deux églises. Paris 1910, p. 163.

3. Chapiteaux du Moûtier-Saint-Jean (Côte-d'Or), d'Issoire, de Montmajour (Marseille, musée Borély).

4. Chapiteaux de Saint-Maurice de Vienne, de la Daurade à Toulouse. Portail latéral de Vézelay.

5. Bas-relief du cloître de Silos (Vieille-Castille), vitrail de Chartres, chapiteau de Romans (Drôme). Voir Mâle. *Art religieux du* XII*e siècle*, p. 137-139.

6. Chapiteaux de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), de Nazareth, de la Daurade, du cloître de Huesca en Catalogne. Pilier du cloître de Silos. Paliotto de Salerne.

7. Charlieu. Anzy-le-Duc. Montceau-l'Étoile.

8. Linteaux de Thuret (Puy-de-Dôme), Meillers, Autry-Issards (Allier), Saint-Genis des Fontaines (Pyrénées-Orientales), daté de 1020.

9. Cloîtres de Marcillac (Lot), Saint-Pons (Hérault).

tent, éblouis par la lumière divine, rejettent vivement le corps et la tête en arrière, comme s'ils tombaient en extase[1]. Une troisième variante apparaît au portail limousin de Collonges et au Portail Royal de Chartres : la gloire est remplacée par les lignes sinueuses des nuages que semblent soutenir les anges[2]. Le tympan du portail méridional de Saint-Sernin de Toulouse, où la gloire est supprimée, montre au début du XIIe siècle une première réalisation très imparfaite encore de ce nouveau modèle.

L'iconographie de la majestueuse façade de la cathédrale d'Angoulême soulève

Phot. Mon. Hist.

Fig. 144. — L'Ascension. Tympan d'un portail de la cathédrale de Cahors, XIIe siècle

des problèmes qui sont loin d'être élucidés, mais il est impossible de voir une Ascension dans l'apparition du Christ au milieu des quatre animaux des visions apocalyptiques[3] ; il s'agit manifestement de la Seconde Venue du Fils de l'Homme, comme achève de le montrer la représentation du Paradis et de l'Enfer.

Il faut signaler encore une curieuse représentation que l'on attribue inexactement à la mise en scène des Mystères du XVe siècle[4] et qu'on trouve en effet répandue à cette époque, mais dont l'art roman fournit des exemples. Sur le tombeau de

1. Ce motif se trouve sur des miniatures du XIe et du XIIe siècles provenant de Limoges (Mâle, *Art religieux au* XIIe *siècle*, p. 90-93).

2. Ce tympan vient d'être reconstitué : ses morceaux avaient été dispersés et encastrés dans le clocher Fages. Le tympan de l'église de Collonges (Corrèze). (*Bulletin de la Société Scientif. de la Corrèze*, 1923, p. 164). Voir aussi l'étude de G. Soulié, Congrès Archéologique de France, Limoges, 1921, p. 305.

3. Voir la discussion de Mâle, *Art religieux au* XIIe *siècle*, p. 399-400.

4. Mâle, *Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 55.

Guillaume de Ros, abbé de Fécamp (1082-1107), la Vierge et les apôtres regardent le ciel figuré par des bandes sinueuses, mais on n'y voit que les pieds nus et le bas des draperies de Jésus[1]. Faut-il croire que ce décor, antérieur aux mystères du XVe siècle, peut appartenir à la mise en scène du drame liturgique des XIe et XIIe siècles ? La question reste douteuse.

La Pentecôte a été plus rarement représentée, sur les portails. Sur le tympan de l'église de Perse (Aveyron) la Vierge et dix apôtres reçoivent les langues de feu sous la forme de rayons qui émanent de trois roues, symbole de la Trinité, entre deux anges : la colombe du Saint-Esprit plane au-dessus de la tête de Marie. C'est la vieille formule byzantine conservée dans les miniatures et sur certains chapiteaux[2].

L'admirable tympan de la Madeleine de Vézelay a suscité de nombreuses discussions[3]. Un Christ gigantesque apparaît dans sa gloire et, de ses mains étendues, partent des rayons qui viennent se poser sur la tête des apôtres, assis à ses côtés et tenant des livres ouverts. Il ne s'agit pas ici précisément de la Pentecôte, mais probablement de la mission donnée aux apôtres « d'enseigner toutes les nations » (Matth., 28, 19. Marc, 16, 15), et les figurines représentées sur les compartiments autour du tympan, ainsi que la bizarre procession qui se déroule sur le linteau, au milieu de laquelle on voit des êtres fantastiques à oreilles énormes, sont peut-être l'image de tous les peuples de la terre destinés à recevoir l'enseignement des apôtres[4] (Pl. VI). L'idée est la même que celle qui avait inspiré Eulalios, l'auteur des mosaïques des Saints-Apôtres de Constantinople au VIe siècle : sous la coupole consacrée à la Pentecôte il avait montré les détails de la prédication des apôtres chez tous les peuples de l'univers[5].

Enfin, l'iconographie occidentale associe le triomphe de Marie à celui de Jésus et trois sujets caractéristiques, dont le premier seul lui est commun avec l'art byzantin, sont venus l'enrichir : la Dormition, l'Assomption, le Couronnement de la Vierge. Le récit de la mort de Marie, emprunté aux sources apocryphes qui ont inspiré aussi l'art byzantin[6], ne figure guère avant le XIIe siècle que sur des ivoires, des miniatures ou des étoffes. Quelques-unes de ces compositions reproduisent simplement des monuments byzantins : sur le plat d'ivoire de l'Évangé-

1. Même décor dans le manuscrit de la vie de saint Omer du XIe siècle (Boinet, *Bulletin Archéol. Com. Tr. Hist.*, 1904, 423 et pl. I... et dans un Missel italien de la bibliothèque de Clermont, daté de 1252 (mss 62, fo 424 a).

2. Chapiteaux de la Daurade à Toulouse, d'Elne, de Saint-Sever de Rustan. Missel de la collection Yale Thompson à Londres, XIe siècle. Evangile du Vatican (lat. 39, XIIe s.). Lectionnaire de Cluny, Bib. Nat. lat. 2246.

3. Mâle. *Art religieux au XIIe siècle*, p. 326. — A. Fabre. L'Iconographie de la Pentecôte (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1923).

4. Ch. Porée. L'abbaye de Vézelay (*Petites monographies*), p. 42-45.

5. Heisenberg. *Apostelkirche* (voy. chap. v.). De même à Saint-Marc de Venise, mur sud ouest.

6. Transitus Beatæ Mariæ (Tischendorf. *Apocal. apoc.*, p. 113 et p. 124). Sinding. *Mariæ Tod und Himmelfahrt*. Copenhague, 1903.

liaire d'Otton III à Munich, par exemple, les apôtres divisés en deux groupes se

1 Phot. Denis.

2 Phot. Denis

Fig 145 et 146. — Chapiteau de l'Assomption. Clermont. Notre Dame du Port, XIIe siècle

1. Le Christ enlève du sarcophage le corps de sa mère. — 2. L'ange ouvre le Livre de Vie sur lequel est inscrit le nom de la Vierge.

pressent de chaque côté du lit où est étendue Marie : au milieu le Christ apparaît,

1 Phot. Denis.

2 Phot. Denis

Fig. 147 et 148. — Chapiteau de l'Assomption. Clermont. Notre-Dame du Port, XIIe siècle.

1. Les anges déploient la bannière triomphale. — 2. Le Paradis, dont les portes sont ouvertes par les anges pour laisser entrer Marie.

tenant dans ses bras l'âme de sa mère sous la forme d'un petit enfant ; dans le haut deux anges, les mains cachées sous le voile rituel, s'apprêtent à la recevoir[1] : un des

1. Cf. Ivoire de Darmstadt, IXe siècle. *Rev. Archéol.*, 1870, 2, 338. Bénédictionnaire de saint Æthelwold, Xe siècle. Mss. lat. 9448 de la Bibl. nat., Xe siècle. *Id.*, mss. lat., 17325, XIe siècle (voy. Sinding, *op. citat.*, p. 80-84).

apôtres tient un encensoir. Conformément à une tradition syrienne, quelques vierges assistent parfois à la scène.

Mais à côté du sujet purement byzantin de la Dormition, l'iconographie occidentale connaît aussi l'Assomption corporelle de la Vierge ; d'après les apocryphes syriens le Christ réveille le corps de sa mère et le fait entrer au Paradis ; c'est à l'aide de ces sources qu'au VIe siècle Grégoire de Tours raconte comment « le Seigneur ayant reçu le corps de sa mère ordonna de le transporter dans une gloire au Paradis »[1]. C'est au VIIe siècle qu'apparaissent les premières représentations de cette scène : à l'intérieur d'une croix-reliquaire on voit une Vierge nimbée et orante, soulevée de terre au milieu des apôtres[2]. Du VIIIe siècle date un tissu de lin du trésor de Sens de style très barbare sur lequel Marie, enlevée par deux anges, domine le groupe des apôtres ; l'inscription de la bordure ne laisse aucun doute sur le sens de la scène[3]. Le même sujet est mentionné à plusieurs reprises sur les étoffes offertes par les papes du IXe siècle aux sanctuaires romains[4] et il est représenté à Rome sur une fresque de Saint-Clément datée du pape Léon IV (847). Le bel ivoire de Saint-Gall attribué à Tuotilo montre Marie orante entre deux anges, au milieu des arbres du Paradis[5].

Au XIIe siècle l'Assomption est traitée sur les bas-reliefs et les chapiteaux romans. Un chapiteau du sanctuaire de Notre-Dame du Port à Clermont en donne une interprétation originale : d'un côté le Christ entre deux anges tient dans ses bras le corps de sa mère et l'on voit à ses pieds le sarcophage resté vide ; de l'autre les anges avec des encensoirs et portant des gonfanons ouvrent à deux battants les portes du Paradis, semblable à une église fortifiée, surmontée d'une tour avec une lampe à l'intérieur brûlant au-dessus d'un autel (fig. 145-148)[6]. La Vierge représentée dans une gloire et enlevée au ciel par des anges, figure sur un grand nombre d'autres monuments[7].

Enfin c'est au XIIe siècle qu'apparaît dans l'iconographie le dénouement triomphal, le couronnement de Marie au ciel, déjà indiqué dans certaines versions apocryphes du récit de la mort de la Vierge. Sur le tympan du portail de Quenington

1. *In gloria martyrum*, 4 (*Scriptores rer. meroving.*, I, 489).

2. Cabinet Dzyalinska à Goluchow. *Dict. Arch. chrét.*, I, 2994, fig. 1027.

3. *Revue de l'Art chrétien*, 1911, 463. « Cum transisset Maria mater Domino de Apostolis. »

4. *Liber Pontificalis*, éd. Duchesne, II, 61, 67, 145.

5. *Dictionn. Archéol. chrét.*, I, 2895, fig. 1023. Cf. le bas-relief d'une clôture en marbre de Sainte-Marie au Transtévère, Xe siècle. Le sarcophage de santa Engracia de Saragosse (IVe siècle), où l'on voit une orante saisie par la main divine, a été regardé quelquefois comme représentant l'Assomption ; rien ne paraît plus douteux.

6. L. Bréhier, *Revue de l'Art chrétien*, 1912, p. 346 et suiv.

7. Missel d'Augsbourg, Brit. Mus., XIe siècle. Chapiteau de Chenac (Charente-Inférieure, Dangibeaud, *op. cit.*, p. 50). Sculpture d'une fenêtre de la cathédrale d'Angers (1re moitié XIIe siècle). Porte de bronze de la cathédrale de Pise (Bonanus, 1180) et du dôme de Monreale (Bonanus). Bas-reliefs d'Autun, Pontaubert (Yonne), XIIe siècle.

Gloucestershire), le Christ place une couronne fleuronnée sur la tête de Marie ; une église romane figure la Jérusalem céleste et, aux deux côtés du trône, se trouvent deux séraphins et les symboles des évangélistes : la Vierge apparaît ainsi au milieu de la vision apocalyptique d'Ézéchiel. La mosaïque absidale de Sainte-Marie du Transtévère à Rome (1140) montre la Vierge, ceinte du diadème, assise sur un trône à côté du Christ (fig. 149). Sur le jubé de Vezzolano (Montferrat, 1189) un

Fig. 149. — La Vierge couronnée au ciel (Rome, mosaïque absidale de l'église Sainte-Marie du Transtévère, datée de 1140. D'après E. Bertaux, *Rome*, II, p. 69.

Autour du trône, portraits de saint Pierre et des papes. A la bordure, persistance de la tradition pastorale du ve siècle, l'adoration de l'Agneau.

ensemble de sculptures représente la Vierge mise au tombeau, l'enlèvement de son corps par les anges et son couronnement dans le ciel [1]. Un vitrail de la cathédrale d'Angers qui paraît antérieur à toutes ces œuvres donne en six médaillons une illustration encore plus complète du récit des apocryphes : la mise au sépulcre de Marie par sept apôtres et un ange, le convoi funèbre avec l'épisode du juif Jéphonias dont la main sacrilège est desséchée subitement, puis, après son repentir, guérie par saint Pierre, le Christ venant ressusciter le corps de sa mère, l'Assomption de Marie dans une gloire, enfin son couronnement au ciel se déroulent successivement.

1. Cf. un rétable peint du musée de Vich (Catalogne), XIIe siècle. Dieulafoy, Espagne (*Ars una*), p. 127, fig. 260.

Les mêmes sujets sont traités au tympan du portail de Senlis (1185-1195), dont les belles sculptures appartiennent déjà à l'école gothique ; le couronnement, ou plutôt Jésus et Marie assis sur un trône et couronnés, comme sur la mosaïque du Transtévère, en forment le sujet principal; au-dessous la figure de Marie se soulevant hors du sépulcre et soutenue par les anges, qui se pressent autour d'elle avec un tendre respect, est d'une expression admirable de vérité [1].

1. M. Aubert Le portail occidental de la cathédrale de Senlis *Revue de l'Art chrétien*, 1910, p. 157-172) Sur les imitations de ce portail à Mantes et à Saint-Yved de Braisne (Aisne , voir A. Boinet *88e Congrès Archéologique*. Reims 1911).

CHAPITRE X

L'ART ENCYCLOPÉDIQUE *(fin)*. L'HISTOIRE DE L'HUMANITÉ DEPUIS LA RÉDEMPTION

I. La vie des saints. — II. L'histoire profane. — III. La mort; l'art funéraire
IV. Les visions apocalyptiques et le Jugement Dernier.

I

On sait quelle place considérable le culte des saints et de leurs reliques prit dans la vie chrétienne en Occident dès l'époque mérovingienne; en beaucoup d'endroits ils succédèrent à des divinités païennes, génies des bois et des fontaines, guérisseurs séculaires de certaines maladies, protecteurs traditionnels des bestiaux ou des récoltes, arbitres du beau et du mauvais temps. L'importance de leur rôle dans les préoccupations des hommes s'affirme par la place qu'ils tiennent dans l'iconographie. La vénération des reliques et les pèlerinages qui en furent la conséquence répandirent au loin la réputation des saints dont le culte semblait destiné d'abord à rester enfermé dans les limites de quelque canton perdu, tel que celui de sainte Foy de Conques-en-Rouergue par exemple, à laquelle des sanctuaires furent consacrés dans toute l'Europe[1].

Les pèlerinages et la recherche des reliques contribuèrent donc indirectement à la diffusion de l'iconographie des saints et ce fut surtout dans ce domaine que l'initiative des maîtres romans se donna libre carrière.

Conformément aux principes qui régissent tout l'art occidental et qui ne sont qu'une application de la méthode catéchétique, l'iconographie des saints se présente à la fois sous un aspect historique, théologique et moral.

L'importance dogmatique du culte des saints est affirmée par les groupes ou les figures isolées qui accompagnent, comme dans l'art byzantin, les compositions.

1. Bouillet. Cf. Stückelberg. Heiligengeographie (*Archiv für Kulturgeschichte*, VIII, 1), p. 47 : Carte de l'expansion géographique du culte des martyrs de la légion thébaine. — Van Gennep. Le culte populaire de saint Théodule en Savoie (*Genava* III, 1925, p. 263-11.) — Burlet. Le culte de Dieu, de la Sainte Vierge et des Saints en Savoie. Essais de Géographie hagiologique (Académie de Savoie, Chambéry, 1922

Une miniature carolingienne nous montre en raccourci toute la hiérarchie céleste, les anges, les apôtres sous la conduite de saint Pierre, puis des martyrs avec des palmes, des confesseurs tenant le livre des Évangiles, des saintes femmes autour de la Vierge, tous le visage tourné vers le Christ[1]. C'est la représentation de « Tous les Saints », motif bien connu de l'art byzantin du XIVe siècle[2]. Dès la fin du XIe siècle des statues d'apôtres sont adossées aux piliers du cloître de Moissac (bâti en 1100). Leur type archaïque (figures régulières aux cheveux formant des boucles symétriques, chaussures pointues, livre à la main) est tout abstrait, à cause même du sens théologique de leur figure. Il en est ainsi des portraits de saints qui ornent les initiales des manuscrits ; comme dans l'art byzantin on trouve plusieurs types consacrés : l'apôtre en costume antique, l'évêque, le moine, le guerrier, etc..., ces derniers toujours revêtus du costume en usage à l'époque de la composition des miniatures.

Fig. 150. — Saint Michel. Fresque de la cathédrale du Puy, XII siècle. D'après Giron, *Les peintures de la Haute-Loire.*

Une figure que les pèlerinages ont rendue populaire dans toute la chrétienté est celle de l'archange saint Michel terrassant le dragon. Le point de départ de son culte en Occident est la célèbre caverne du Monte Sant'Angelo creusée à 843 mètres d'altitude dans le massif du Monte Gargano. C'est toujours sur des points élevés que saint Michel est honoré, à Rome au faîte du mausolée d'Hadrien qui devient sous Grégoire le Grand le château Saint-Ange (590), en France au Mont Saint-Michel au péril de la Mer (709), dans les églises au sommet des tours ou dans les tribunes[3]. Les oratoires dédiés à l'archange jalonnent les routes de pèlerinage. Dans une région restreinte traversée par une des routes de Saint-Jacques de Compostelle on trouve ce culte installé dans des tribunes d'églises à Brioude, à Auzon (Haute-Loire), à la cathédrale du Puy, au sommet du dyke volcanique d'Aiguilhe. Dans ces oratoires des fresques représentaient des effigies colossales du saint avec le costume impérial des anges byzantins (fig. 150)[4].

1. Bibliothèque nationale. Sacramentaire, mss lat. 41.
2. Millet. *Monuments byzantins de Mistra*, pl. XCVII, 1, 3.
3. P. Gout. *Le Mont Saint Michel*, 1912, I, p. 96 et suiv. — Mâle. *Art religieux au XIIe siècle*, p. 257-262.
4. Parmi les plus belles sculptures on peut citer le saint Michel du tympan de Saint-Michel d'Entraigues (Charente) et le fragment du Louvre provenant d'une église de Nevers.

Parmi les figures de saints il y a d'ailleurs une hiérarchie et l'on peut distinguer ceux qui sont l'objet d'un culte universel, saint Jean-Baptiste, les apôtres, les Évangélistes, saint Étienne, le premier diacre et martyr, saint Georges, le patron des croisés, etc., et ceux qui ont seulement une importance locale, soit qu'on les honore dans les

Phot. Neurdein.

Fig. 151. — Statues des apôtres. Arles, façade de l'église Saint-Trophime, fin du XIIe siècle.

pays où ils ont vécu, soit qu'on en possède des reliques. Ce sont surtout les premiers qui sont représentés aux portails des églises. Saint Jean-Baptiste, par exemple, occupe le trumeau du portail principal de Vézelay, le médaillon de l'Agneau de Dieu dans les mains. Les apôtres sont quelquefois opposés aux prophètes, comme saint Pierre à Isaïe, au portail de Moissac, mais très souvent leurs statues isolées se détachent sur les façades comme à Saint-Jouin de Marnes et s'adossent aux piliers des cloîtres (Moissac, Saint-Bertrand de Comminges, Saint-Trophime d'Arles)[1].

1. Le buste de saint Pierre orne parfois des tympans (Egmond, musée d'Amsterdam : Chamalières-sur-Loire).

A la « Porte de Gloire » de Compostelle la statue de saint Jacques assise sur un trône occupe le trumeau. Sur certaines façades méridionales, à Saint-Trophime d'Arles (fig. 151), à Saint-Gilles (Gard), à Romans (Drôme), les statues des douze apôtres, placées entre des colonnes sous un entablement chargé de bas-reliefs, constituent la partie principale de la décoration. Leur figure n'a aucun caractère individuel : à part saint Pierre, désigné par ses clefs, tous portent le livre des Évangiles et bénissent du même geste.

Fig. 152. — La Majesté de sainte Foy. Statue d'or, trésor de Conques-en-Rouergue. xe siècle.

Les évangélistes sont représentés dans les manuscrits carolingiens écrivant sur un pupitre que supporte quelquefois l'animal qui leur sert de symbole[1] : c'est là une tradition des manuscrits grecs et des églises byzantines, où ils occupent quelquefois les pendentifs de la coupole que remplit l'image du Pantocrator. C'est dans le même esprit que dans les tympans des portails de Saint-Benoît-sur-Loire et de Saint-Pierre-le-Moûtier les Évangélistes sont figurés écrivant sous la dictée du Christ[2]. Une interprétation curieuse est celle des chapiteaux auvergnats qui leur attribue à tous la figure d'un ange[3]. Sur un chapiteau de Moissac les quatre personnages ont les têtes de l'animal symbolique qui leur correspond[4]. Dans un grand nombre de Bibles le portrait de saint Jérôme en costume de prêtre et quelquefois des épisodes de sa vie accompagnent les préfaces de la Vulgate; la figure

1. *Dictionn. d'Archéol. chrét.*, V, 846-851.

2. Mâle *Art religieux au* XIIe *siècle*.

3. Clermont : Notre-Dame du Port. Volvic, Cournon. Ancien chapiteau du chœur de Mozat.

4. De même sur le Sacramentaire de Gellone, sur la Bible de Saint-Yrieix, sur les pendentifs de la cathédrale d'Aix, etc. Voir Mâle *Art Religieux au* XIIe *siècle*, p. 11. — K. Porter, Spain or Toulouse, *The Art Bulletin*, New, 1924, p. 5

de saint Grégoire le Grand tient la même place dans les livres liturgiques d'époque carolingienne.

Les portraits des autres saints se trouvent dans les églises qui leur sont consacrées ou sur les châsses qui contiennent leurs reliques. Comme nous l'avons déjà vu à propos de l'iconographie de la Vierge, l'habitude s'est introduite à la fin du IXe siècle de donner aux reliquaires la forme même du saint qu'on voulait honorer. C'est dans le midi de la France qu'est né cet usage qui finit par se répandre dans toute l'Europe. On créa ainsi un type de saint « de majesté », représenté parfois assis sur un trône. Bernard, écolier de Chartres, nous décrit une procession qui eut lieu à Rodez vers 1013 et où l'on voyait « la majesté d'or de saint Marius » et celles de saint Amand, deuxième évêque de Rodez, de saint Saturnin, premier évêque de Toulouse, de sainte Foy de Conques, etc.[1]. La statue d'or de sainte Foy conservée au trésor de Conques (Aveyron) est celle-là même que décrit Bernard (fig. 152) qui vint à Conques en 1010, mais comme, d'après un récit de miracle, elle apparut en songe à un abbé de Beaulieu avant 984, on peut conclure qu'elle est la plus ancienne statue-reliquaire de saint qui soit connue, et il n'est pas inutile de faire remarquer qu'elle date du gouvernement d'Étienne II, en même temps abbé de Conques et évêque de Clermont (940-984), qui fit exécuter comme on l'a vu par le clerc Aleaume la statue d'or de la Vierge (fig. 126). C'est donc à l'initiative du même prélat qu'on doit les statues-reliquaires de la Madone et celles des saints. La majesté de sainte Foy (fig. 152) est assise sur un trône carré dont les bras sont ornés de boules de cristal, elle penche légèrement sa grosse tête ronde, coiffée d'une couronne fermée, et lève les deux bras en un geste d'orante. Ses yeux de verre bleu et d'émail blanc regardent fixement dans le vide; les pieds démesurés sont chaussés de souliers pointus ; des ex-voto de toute époque dissimulent son costume : pendants d'oreilles en perles garnies de pierreries, gemmes et camées antiques, plaques d'or et d'argent sculptées. Par

Phot. Neurdein

Fig. 153 — Buste reliquaire de saint Baudime. Cuivre. Trésor de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), XIIe siècle.

1. *Liber miraculorum Sanctæ Fidis*, édit. Bouillet. Cf. La statue en marbre peint de saint Zénon à Vérone, XIIe siècle. Des statues d'or de saint Pourçain, de saint Géraud à Aurillac, de saint Privat à Mende, sont mentionnées par les documents.

une inspiration plus bizarre qu'heureuse on imagina aussi de représenter seulement la partie du corps des saints dont on possédait les reliques : les trésors d'églises conservent donc des bustes[1] (fig. 153), des chefs[2], des bras[3], des pieds[4], dont les plus anciens remontent au xe siècle.

Mais la vie des saints intéresse aussi l'art religieux par les scènes historiques qu'elle offre et par les leçons morales qu'on en peut tirer. Les Occidentaux ont donc fait une part bien plus grande que les Grecs aux récits hagiographiques, qui se développent d'une manière pittoresque sur les chapiteaux, sur les fresques, sur les miniatures des manuscrits de miracles. Ce serait un travail considérable que de tenter même un catalogue de cette iconographie des saints qui est représentée sans aucune exception sur tous les monuments religieux du xiie siècle : quelques exemples suffiront à montrer que la méthode d'interprétation des textes, authentiques ou apocryphes, qui servaient de sources, est la même que celle qu'on employait pour illustrer l'Évangile : là aussi l'art occidental est avant tout narratif et anecdotique (fig. 154 et 155).

Fig. 154. — Martyre de saint André. Chapiteau de Besse (Puy-de-Dôme), xiie siècle.

La prédiction de la naissance de saint Jean-Baptiste est représentée d'une manière pittoresque sur plusieurs chapiteaux. Au Moûtier-Saint-Jean (Côte-d'Or), à Notre-Dame du Port de Clermont, l'ange apparaît à Zacharie, vêtu comme un évêque et officiant, l'encensoir à la main, dans le Temple de Jérusalem. Le festin d'Hérode et la danse de Salomé sont développés en plusieurs scènes sur des chapiteaux malheureusement mutilés de la salle capitulaire de Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure)[5] : des ménestrels, couronne en tête, jouent de tous les instruments de musique connus au xiie siècle ; Salomé, la tête en bas, exécute une danse périlleuse.

1. Buste de saint Baudime (trésor de Saint-Nectaire, Puy de Dôme, xiie siècle) (fig. 153). Buste de saint Chaffre, Le Monastier (Haute-Loire). Buste de saint Césaire (Maurs, Cantal).

2. Chef de saint Candide (Saint-Maurice d'Agaune, xi siècle), chef de saint Dumine (Gimel, Corrèze).

3. Bras de saint Saens (Rouen, musée départemental, xiie siècle).

4. Pied de saint André (cathédrale de Trèves, x siècle).

5. Aujourd'hui à Rouen au Musée des Antiquités.

Une des premières représentations concrètes du supplice de saint Sébastien, percé d'abord de flèches, puis expirant sous les verges, se trouve sur un chapiteau de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), non loin d'un sanctuaire dédié à ce saint[1].

Des fresques exécutées dans la crypte de Saint-Savin (Vienne), où étaient conservées les reliques de ce saint, racontent les « actes » et le martyre de saint Savin. C'est d'abord la dénonciation : saint Savin et saint Cyprien, représentés debout avec le nimbe, sont accusés d'être chrétiens par les habitants d'Amphipolis qui les entourent en gesticulant : tous portent le costume du XIIe siècle, le bliaud serré à la taille et les chausses collantes ; des maisons à pignon forment le fond et, sur un balcon, deux bourgeois regardent la scène. Plus loin les deux confesseurs sont

1 2 Phot. Leyques

Fig. 155. — Chapiteaux du cloître de Moissac, 2e moitié du XIIe siècle. D'après A. Anglès. *L'abbaye de Moissac*, p. 79.

1 Martyre de saint Étienne. — 2. Martyre de saint Saturnin

amenés par leur dénonciateur devant le proconsul Ladicius qui siège sur un banc garni d'un coussin, les pieds sur une estrade, revêtu du costume de cour du XIIe siècle, la longue robe, le manteau attaché sur l'épaule droite, la coiffure en forme de bonnet phrygien ; les gestes des deux parties indiquent l'animation du dialogue. Enfin, un troisième tableau nous montre saint Savin subissant le supplice de la roue qui est fixée à un poteau et que deux bourreaux font tourner.

Un chapiteau de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) illustre plusieurs épisodes pittoresques de la légende locale du patron de cette église. Sur un sacramentaire du XIe siècle, saint Denis, avant son supplice, reçoit l'Eucharistie du Christ lui-même, figuré derrière un autel sur lequel on aperçoit un calice[2].

De même le martyre de saint Étienne orne la face principale de la châsse de

1. L'église de Manglieu, centre d'un pèlerinage de saint Sébastien. — L. Bréhier. Le martyre de saint Sébastien sur un chapiteau de Saint-Nectaire (*Revue d'Auvergne*, octobre 1921).

2. Bib. Nation. lat. 9436. Leroquais. Sacramentaires et missels des bibliothèques publiques de France. Paris 1924, pl. XXXII. Le thème s'est transmis aux missels du XVe siècle (*id.* pl. LXXXII). On y trouve une parenté curieuse avec le thème byzantin de la Communion des Apôtres

Gimel (Corrèze), fin XIIe siècle. L'histoire de saint Ambroise est racontée en détail sur le « paliotto » ou devant d'autel en orfèvrerie de la basilique qui lui est consacrée à Milan. Parfois de simples anecdotes semblent empruntées un peu au hasard : un chapiteau de Vézelay raconte l'histoire de saint Martin que des bûcherons païens cherchent à écraser sous un arbre et qui conjure le danger par un signe

Phot. Mon. Hist.

Fig. 156. — Miracles de saint Gervais et saint Protais. Vitrail de la cathédrale du Mans, fin du XIIe siècle.

Saint Ambroise, représenté à droite avec la crosse épiscopale, préside à la translation des reliques des saints dans la basilique de Milan.

de croix : plus loin on voit la légende de saint Eustache et de saint Hubert auxquels apparaissent des cerfs portant entre leurs cors des croix miraculeuses. Nombreux d'ailleurs sont les manuscrits de « Miracles » dont les illustrations abondantes fournissent aux sculpteurs un fonds inépuisable de sujets[1] (fig. 156). C'est dans ce domaine que les Occidentaux, mieux affranchis des traditions, ont développé avec

1. Par exemple les Miracles de saint Benoît et de saint Maur exécutés au Mont-Cassin (*Vatic. lat.*, 1202). Bertaux. *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, p. 197.

le plus de bonheur leurs qualités d'improvisateurs et leur sens du naturalisme pittoresque.

II

L'histoire profane n'a guère de place dans un pareil programme, puisqu'elle ne fournit pas matière à l'enseignement sacré. Cependant le point de vue encyclopé-

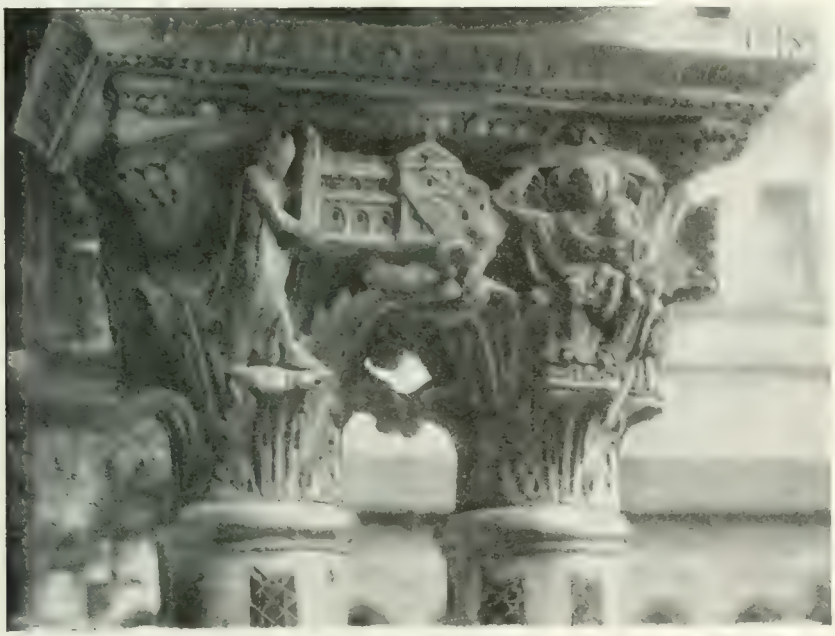


Fig. 157. — Chapiteau du cloître de la cathédrale de Monreale (Sicile). Offrande de l'église à la Vierge par le roi de Sicile, Guillaume II (1166-1189).

dique, qui était celui de l'art occidental, ne permettait pas de la laisser ignorer entièrement. On a d'abord maintenu l'usage de représenter les donateurs des églises, en les faisant émigrer des absides, où ils étaient autrefois, sur les portails. Sur un pilier du cloître de Moissac sculpté vers 1100, la statue de l'abbé Durand (1048-1072) se trouve au milieu de celles des apôtres ; l'expression de la physionomie aux lèvres épaisses et du corps voûté par l'âge, la précision avec laquelle sont détaillés les ornements du costume abbatial montrent qu'il s'agit bien d'un portrait : la tête est entourée du nimbe. Sur un petit côté de l'autel d'Avenas (Rhône), un roi agenouillé tient dans ses mains le modèle de l'édifice qu'il offre à saint Vincent de Mâcon. Dans l'inscription assez énigmatique il est question d'un roi Louis, « pieux et ami de la vertu », qui pourrait être le roi de France Louis VII.

Une des plus gracieuses corbeilles du cloître de Monreale montre le roi Guillaume II (1166-1189) offrant à la Vierge un modèle de la basilique fondée par lui (fig. 157). Sur le tympan de Monza sculpté au XIIe siècle, la reine des Lombards Théodelinde présente à saint Jean les pièces les plus précieuses de son trésor : des croix, des calices ; la poule d'or et les poussins sont figurés à ses pieds. De même le patriotisme municipal se manifeste sur le tympan de l'église Saint-Zénon de Vérone (1133). Au centre se détache l'effigie du saint patron de la cité en costume épiscopal, avec la chasuble violette bordée de vert, les pieds sur un dragon. Autour de lui sont figurées les milices de Vérone, d'un côté les archers à pied avec leur bannière, de l'autre les chevaliers en escadron serré, aux écus armoriés. Enfin, les princes « en majesté » se sont fait peindre souvent au frontispice ou sur les plats de reliure des Évangéliaires et des Bibles qu'ils avaient fait exécuter, soit au milieu de leur cour, soit entourés de figures allégoriques représentant les provinces soumises à leur empire, soit, comme les empereurs byzantins, couronnés par le Christ [1].

En outre, certains personnages historiques, à cause de l'action décisive qu'ils ont eue sur les destinées de la religion, font en quelque sorte partie du cycle iconographique au même titre que les saints. Tel est Clovis, dont des ivoires d'époque barbare représentent le baptême et qui figurait sur un pavement en mosaïque de Moissac. Tels sont surtout Constantin et Charlemagne, dont l'un a libéré l'Église de la persécution païenne, dont l'autre a étendu les limites de la chrétienté par ses victoires. Sur l'arc d'une abside du triclinium du palais de Latran, le pape Léon III avait fait exécuter en mosaïque une grande effigie de saint Pierre tendant les clefs au pape et la bannière de l'empire à Charlemagne, tous deux agenouillés à ses pieds [2].

Sous les arcatures qui ornent l'extérieur des églises, dans la France du Sud-Ouest, se trouvent souvent des statues de cavaliers qui semblent fouler aux pieds une figurine terrassée [3]. Une inscription placée au-dessus d'une peinture d'un cava-

1. Bible de Charles le Chauve (Paris, Bibl. nat.). Évangéliaire de Saint-Emmeran de Munich. Ivoire d'Otton II et Theophano couronnés par le Christ (musée de Cluny). Évangéliaire d'Otton III de Munich, etc.

2. Des fragments de cette mosaïque, détruite au XVIIe siècle et connue seulement par des dessins, existent encore au musée du Vatican. Sur une châsse de l'abbaye de Stavelot on voit la bataille du Pont Milvius. Constantin et Maxence portent les hauberts des chevaliers du XIIe siècle. Une mosaïque de l'église Sainte-Suzanne (796) montre Léon III et Charlemagne à côté des apôtres.

3. Parthenay-le-Vieux, Melle, Saint-Nicolas de Civray, Chadenac, Surgères, Sainte-Croix de Bordeaux, Sainte-Marie d'Oloron. Cf. le parallèle d'Honorius d'Autun entre Salomon et Constantin qui a édifié l'Église en terrassant l'hérésie (Gemma animæ. *Pat. lat.*, CLXXII, 710-711). Sur l'explication proposée par A. Leroux pour le Cavalier de Sainte-Croix de Bordeaux, voy. Revue historique de Bordeaux, 1913, 98. La conjecture d'après laquelle ce serait la statue d'Henri II Plantagenet paraît peu plausible. Signalant les théories récentes pour expliquer cette mystérieuse figure, M. Mâle (*Art religieux au XIIe siècle*, p. 247, 251) y voit une reproduction de la statue équestre de Marc-Aurèle à Rome, que les pèlerins auraient confondue avec Constantin. Mr Kingsley Porter (*Romanesque Sculpture*, p. 191), constatant que plusieurs cavaliers apparaissent sur le même monument, suppose qu'il s'agit des saints militaires, saint Georges, saint Démétrius, etc...

L'Arbre de Jessé.

Le Christ en croix et la descente de croix.

Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille.
(Bibliothèque de l'Arsenal). Commencement du XIIIe siècle.

lier semblable, au Temple Saint-Jean de Poitiers, indique qu'il s'agit de Constantin et le personnage terrassé représenterait l'erreur. Quelque monument de l'époque constantinienne, où apparaît, nous l'avons vu, sur les monnaies, un motif semblable, a pu inspirer ces figures.

De même les événements de la première croisade, véritable guerre sainte, comme l'appellent les chroniques, avaient servi à illustrer une tapisserie qui était conservée au monastère d'Alpirsbach (Forêt-Noire)[1]. Un vitrail de Saint-Denis, datant de Suger, représentait en dix tableaux les épisodes de cette expédition; il s'agissait d'événements vieux de quarante ans à peine et qui vivaient dans toutes les mémoires. Les sièges de Nicée, d'Antioche, de Jérusalem, les exploits de Robert Courte-Heuse et du comte de Flandre y étaient figurés d'une manière très pittoresque[2]. Il ne faut pas oublier non plus que la tapisserie de Bayeux, récit détaillé de la conquête de l'Angleterre par les Normands, avait été destinée dès l'origine à tendre le chœur de la cathédrale aux jours de grande fête. Enfin des sujets purement profanes, empruntés aux épopées chevaleresques, aux romans bretons ou antiques, se glissent parfois dans l'ornementation religieuse. L'Ascension d'Alexandre, enlevé au ciel par deux griffons, se trouve sur plusieurs chapiteaux[3]. Sur une archivolte d'un portail de la cathédrale de Modène se déroule l'histoire du roi Arthur, assiégeant une ville avec ses chevaliers. Les statues d'Olivier et de Roland sont adossées aux pieds-droits du portail de la cathédrale de Vérone[4], et un chasseur sculpté à la façade de Saint-Zénon paraît représenter le roi Théodoric, le Dietrich de Bern des Niebelungen, entraîné dans la chasse infernale par le démon. Ainsi dans cet art si compréhensif du XIIe siècle le côté romanesque lui-même trouvait quelque indulgence et venait tempérer la gravité des autres compositions.

III

Mais le rôle de l'iconographie ne se termine pas avec l'existence d'ici-bas. En montrant aux hommes ce qu'ils ont été et ce qu'ils sont, elle leur enseigne aussi ce qu'ils seront. Elle règne d'abord dans l'art funéraire qui s'est d'ailleurs complètement transformé depuis le Ve siècle. Les derniers sarcophages ornés de figures sur leurs côtés datent de l'époque mérovingienne : le modelage y est remplacé par la

1. Hagenmeyer. *Archives de l'Orient latin*, II.

2. Ce vitrail a été heureusement reproduit par Montfaucon (Monuments de la monarchie française, I, p. 385, pl. L-LIV).

3. Chapiteaux de Conques, du porche du For à la cathédrale du Puy. Bas-reliefs du presbytère de Remagen sur le Rhin, de Saint-Marc de Venise. Voir G. Millet. L'Ascension d'Alexandre (Syria, 1923

4. Et peut-être à la tour de la cathédrale de Modène. Voy. G. Bertoni, *Studi medievali*, 1912-1913, p. 383-384.

gravure au trait[1]. A partir du VIIe siècle l'art funéraire ne connaît plus que le symbolisme ornemental importé de Syrie (sarcophages dits du Sud-Ouest, plate-tombe de Boethius, évêque de Carpentras, mort en 604). Plus tard la plupart des sarcophages sont entièrement lisses ou ornés seulement de quelques symboles. En revanche, les princes et les grands personnages n'hésitent pas à se faire inhumer dans les sarcophages sculptés enlevés aux monuments païens[2].

Phot. Mon. Hist.

Fig. 158. — Statue tombale de l'évêque Guillaume Jorda, mort en 1186. Cloître d'Elne (Pyrénées-Orientales).

La principale innovation qui se produisit à l'époque romane consista à représenter l'effigie du défunt, couchée sur son tombeau, soit en mosaïque sur les plates-tombes (tombeau de Frédégonde conservé à Saint-Denis, exécuté à la fin du XIIe siècle), soit sous la forme d'une statue. Il est difficile de savoir comment naquit cet usage, dont l'antiquité païenne offre déjà des exemples[3] et qui n'était pas inconnu non plus aux chrétiens des premiers siècles[4]. Tantôt ces « gisants » étaient abrités sous des niches ou « arcosolia » pratiqués dans l'épaisseur du mur, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur des églises; plusieurs enfeux[5] de ce modèle, dont l'arcade est supportée par des colonnettes, se voient entre les contreforts de l'église de Conques en Rouergue. Tantôt les tombeaux se dressaient au milieu d'une nef, abrités sous un toit à double rampant supporté par des colonnes : tel était le tombeau de Godefroy de Bouillon à l'église du Saint-Sépulcre.

Les plus anciens monuments de ce genre datent du XIe siècle. Tel est le tombeau de saint Isarne, abbé de Saint-Victor de Marseille (1021-1048); il se compose d'une plaque funéraire rectangulaire chargée d'une longue inscription, aux extrémités de laquelle dépassent d'une manière bizarre le buste et les pieds nus du défunt, avec le bâton coudé, insigne de sa fonction[6]. Telle est la plaque funéraire

1. Sarcophage de Charenton-sur-Cher.
2. Sarcophage de Charlemagne représentant l'enlèvement de Proserpine, à Aix-la-Chapelle. Sarcophages du Campo Santo de Pise où furent inhumés les nobles toscans.
3. Sarcophages étrusques. Sarcophages carthaginois du musée du Louvre.
4. Tombes en mosaïque de Serteï et Tabarka (*Bull. archéol. du Com. des Trav. histor.*, 1888, pl. 13). *Bulletin des Antiq. africaines*, II, pl. 6, III, pl. 3.
5. Le mot « enfeu » n'est que le participe passé pris substantivement du verbe « enfouir » (Hatzfeld et Darmesteter, *Dictionnaire de la langue française*).
6. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture*, fig. 1278, p. 32 et ss.

en bronze de Rodolphe de Souabe (mort en 1080), à la cathédrale de Merseburg; le corps est en bas-relief et la tête seule forme saillie; le défunt porte le costume impérial, avec le sceptre et le globe; les yeux très grands sont ouverts et c'est là un détail significatif. Ce n'est pas l'idée de la mort mais plutôt celle de la résurrection que l'on a voulu exprimer. Comme pour mieux l'exprimer, on a représenté quelquefois au-dessus de la tête du défunt l'ange psychophore, recueillant dans un voile l'âme sous la figure d'un petit enfant, par exemple sur le tombeau de style si barbare découvert à Bruay (Nord); on y voit une abbesse couchée dans son cercueil, décoré d'une bordure de rinceaux. Au monastère des Bénédictines de Jaca (Aragon) le curieux sarcophage de dona Sancha, fille du roi Ramiro (morte vers 1096), montre aussi dans une auréole portée par deux anges, l'âme de l'infante sous la forme d'une figurine nue[1].

Fig. 159. — Statues provenant du tombeau de saint Lazare, à Autun, 2e moitié du XIIe siècle.

La même rudesse distingue la tombe de Gérard de Vaudemont et de Hadwidede Dagsbourg (Nancy, église des Cordeliers, premières années du XIIe siècle), mais le vieux chevalier barbu, la croix sur la poitrine, serre tendrement sa femme contre lui avec un geste d'une naïveté touchante. La statue tombale de Guy, abbé de Chamousey (mort en 1182, musée d'Épinal), est presque aussi barbare[2]. Il y a au contraire plus d'expression sur la statue funéraire de l'évêque Guillaume Jorda, fondateur du monastère d'Elne, mort en 1186 (cloître d'Elne, Pyrénées-Orientales); les mains croisées sur la poitrine, vêtu d'une planète aux plis recherchés, coiffé de la mitre à deux cornes posées en bataille, il exprime la foi en la résurrection, indiquée par les deux figures d'anges qui volent à ses côtés (fig. 158). Une magnifique tête de roi polychrome découverte en 1921 à Saint-Rémi de Reims a appartenu à la statue tombale du roi Louis d'Outremer, exécutée à la fin du XIIe siècle[3].

1. K. Porter. The tomb of doña Sancha (*Burlington Magazine*, octobre 1924). On peut citer aussi le tombeau sculpté vers 1005 de saint Albert à Pontida (Lombardie).

2. G. Durand. *Églises romanes des Vosges*. Paris, 1913, p. 55-56.

3. *Bulletin monumental*, 1921, p. 120.

Le tombeau de l'abbé Pierre de Saine-Fontaine, placé sous un enfeu à l'église d'Airvault (Deux-Sèvres), a la forme de la carcasse en bois qui sert à porter le poêle au-dessus du corps du défunt le jour des funérailles[1]. Il est garni d'arcatures sous lesquelles apparaissent des personnages. Telle devait être la forme du monument funéraire élevé à Guillaume de Ros, abbé de Fécamp (mort en 1107), à la fin du XIIe siècle ; ses quatre côtés étaient ornés d'une série complète de bas-reliefs iconographiques qui représentaient sous de riches arcatures la vie du Christ[2].

Dans la deuxième moitié du XIIe siècle, en effet, l'art funéraire commence à devenir plus luxueux. Les enfeux sont couverts de bas-reliefs représentant des anges porteurs de cierges ou de croix, tandis qu'à la clef de l'arc deux anges tiennent dans un voile l'âme, sous la figure d'un petit enfant. Telle est la décoration du tombeau, antérieur à l'édifice actuel, conservé à la cathédrale de Rouen[3] et d'une archivolte, provenant d'une sépulture, encastrée à la façade nord de la cathédrale de Reims. Les tombeaux d'Ulger, évêque d'Angers (1156-1160), et d'Henri Ier, comte de Champagne (mort en 1181), à la cathédrale de Troyes, connus seulement par des dessins de Gaignières, avaient la forme de grandes châsses sous lesquelles étaient couchées des statues d'argent, tandis que les frises étaient ornées de grandes plaques en émaux champlevés de Limoges. Le bel émail de Geoffroi Plantagenet (mort en 1151), conservé au musée du Mans, provient d'un tombeau analogue élevé dans l'église Saint-Julien du Mans. En Italie, au contraire, on recommençait à copier les sarcophages chrétiens[4].

Mais c'était surtout lorsqu'il s'agissait d'élever des tombeaux en l'honneur des saints que l'iconographie religieuse déployait toutes ses ressources. Dès 1077 le moine Guinamond de la Chaise-Dieu était appelé à Périgueux pour orner de sculptures le tombeau de saint Front, qui avait la forme en rotonde du Saint-Sépulcre. Un de ces monuments funéraires encore intact est conservé à l'église de Saint-Junien (Haute-Vienne) : c'est celui du patron de l'église, l'ermite saint Junien. D'après une inscription le prévôt Ramnulphe le fit exécuter en 1100, et y enferma l'antique sarcophage du VIe siècle dans lequel reposait le corps du saint. L'ordonnance des figures ressemble à celle des grands portails, d'un côté le Christ, de l'autre la Vierge dans une gloire et sous des arcatures : ici les Vieillards de l'Apocalypse, là les Vertus théologales, puis sur une autre face le médaillon de l'agneau soutenu par des anges, entouré des mêmes vieillards qui tiennent des instruments de musique[5].

1. De Lasteyrie. *Architecture romane*. Paris, 1912, p. 716-717.

2. Aujourd'hui encastrés dans la chapelle Notre-Dame (Trinité de Fécamp).

3. De Vesly. *L'architecture et la construction dans l'Ouest*, mai 1909 : tombeau de l'archevêque Maurice.

4. Tombeau des saints Serge et Bacchus à Vérone (Venturi. *Storia dell'Arte*, III, p. 228-231). Sarcophage de Spolète (*Nuovo Bollett. di Archeol. cristiana*. 1903, pl. I, Venise), Narthex de Saint-Marc, sarcophage du doge Morosini (XIIe siècle) avec les statues du Christ et des douze apôtres sur la face principale.

5. Fages. *84e Congrès Archéologique de France*. Limoges, 1921, p. 227-230.

De toutes ces œuvres la plus belle était sans contredit le tombeau de saint Lazare à Autun dont on ne possède plus que des débris. D'après une inscription, il fut exécuté par le moine Martin sous l'épiscopat d'Étienne II (1180-1189). Il avait la forme d'une église en marbre polychrome avec les symboles des Évangélistes aux quatre angles ; il était assez grand pour permettre aux pèlerins de pénétrer sous les

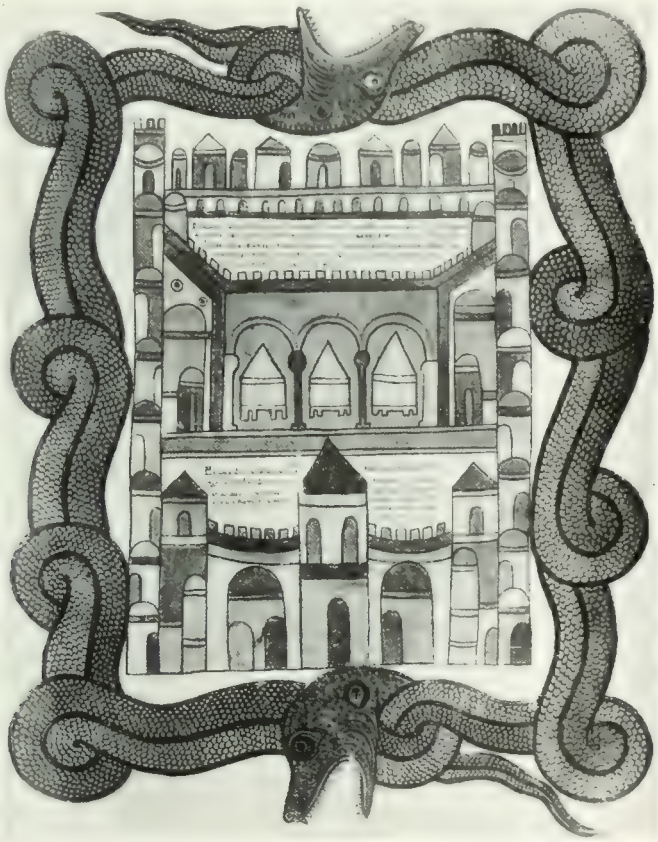


Fig. 160. — La Grande Babylone. Apoc., 17. Miniature de l'Apocalypse de Saint-Sever. Paris, Biblioth. nat., lat. 8878. Exécutée sous Grégoire, abbé de Saint-Sever, 1028-1072.

voûtes qui abritaient le sarcophage de saint Lazare. Quatre personnages en soulevaient le couvercle ; une statue de Jésus debout, entouré de saint Pierre et de saint André, à la tête du sépulcre celles de sainte Marthe, relevant sur son nez un pan de son manteau, et de sainte Madeleine, complétaient cet ensemble, le plus original qu'ait produit la sculpture romane et qui, par ses dimensions, annonçait déjà les Saints-Sépulcres du xve siècle[1] (fig. 159).

1. Thiollier. *Bull. archéol. Com. Trav. histor.*, 1894, pl. XXII. Un tombeau de forme et de dimensions analogues avait été élevé en 1180 par les moines de Saint-Faron de Meaux en l'honneur d'Ogier le Danois, le héros de l'épopée carolingienne qui, d'après la tradition, s'était fait moine à Saint-Faron. Sous la voûte du

IV

Mais la mort n'est pour les chrétiens qu'un état transitoire et l'art religieux achève son enseignement en nous montrant par delà le tombeau l'épilogue gran-

Fig. 161. — L'Apparition du Fils de l'Homme. Apoc., XIV, 14. Miniature de l'Apocalypse de Saint-Sever (voy. fig 160).

diose de l'histoire humaine. Au ve siècle, les visions apocalyptiques étaient surtout réservées aux absides : à l'époque romane c'est au portail principal de l'église qu'on les figure. Bien que les prétendues terreurs qui auraient accompagné l'approche de l'an mille doivent être reléguées dans le domaine de la légende, on ne peut nier que l'idée de la fin du monde ne préoccupe les hommes du moyen âge et nombreuses étaient les prophéties qui circulaient à son sujet. C'est cette hantise conti-

monument adossé à la muraille du chœur on voyait les statues d'Ogier, de Roland, de la belle Aude, de Charlemagne, de l'archevêque Turpin. (Reproduction dans Acta Sanctorum Ordinis S. Benedicti, saecul. IV, I, 664 665

nuelle qui explique le grand nombre d'Apocalypses illustrées de miniatures qui furent exécutées du IXe au XIIe siècle. Avec beaucoup de naïveté on s'essaya à rendre littéralement toutes les visions de saint Jean. Quelques compositions d'époque carolingienne se font remarquer cependant par leur caractère décoratif : telle est l'Adoration de l'Agneau, qui apparaît dans un médaillon au-dessus des vingt-quatre vieillards prosternés, dans l'Évangéliaire de Saint-Emmeran de Munich[1]. Les Commentaires de Beatus de Liébana, abbé d'un monastère des Asturies, mort en 796, sur l'Apocalypse, dont le plus bel exemplaire, l'Apocalypse de Saint-Sever, est

Fig. 162. — Combat de l'archange Michel contre le Dragon. Apoc., XII, 7. Fresque de Saint-Savin, fin du XIe siècle. *D'après Gelis Didot et Laffillée.*

à la Bibliothèque Nationale[2], furent illustrés du Xe au XIIe siècle dans les monastères espagnols avec beaucoup de fantaisie. Les hommes réduits à la taille de nains, s'enfuient éperdus devant les grandes figures qui se détachent sur des fonds crus, jaunes, rouges ou violets (fig. 161) ; quelques compositions ont, malgré leur barbarie, une véritable grandeur. La grande Babylone, ville ceinte de tours (fig. 160), a été reproduite sur des chapiteaux du cloître de Moissac et de Chauvigny. Une autre classe d'Apocalypses illustrées dans le nord de la France offre une interprétation beaucoup moins romantique, mais plus littérale, du texte sacré[3]. Ce sont les créations de cette école qui ont prévalu dans l'art. Parmi les peintures de Saint-Savin se trouvent

1. *Dict. Archéol. chrét.*, III, 853, fig. 2654.
2. Bibl. Nat., mss. lat. 8878, XIe siècle.
3. Le plus bel exemplaire est le mss. franç. 403 de la Bibliothèque nationale, exécuté à la fin du XIIe siècle, mais d'après des modèles plus anciens.

des fragments d'une Apocalypse qui dérivent de cette source (fig. 162) : on y voit la bête hideuse qui dresse ses sept têtes couronnées et la Vierge remettant son enfant à un ange pour le soustraire à ses atteintes[1]. Une initiale de la Bible de Clermont nous montre le Fils de l'Homme entre les sept chandeliers, les sept étoiles dans la main, l'épée en travers de la bouche, avec saint Jean prosterné à ses pieds. La même vision est interprétée en sculpture au tympan de la Lande-de-Cubzac (Gironde), XIIe siècle, d'aspect très archaïque ; saint Jean est à la droite du Christ et derrière lui on voit les sept églises d'Asie[2] figurées par des édifices couverts de coupoles (fig. 163).

Phot. Mon. Hist.

Fig. 163. — La première vision de saint Jean. Apoc. I, 12-17. Tympan de La Lande-de-Cubzac (Gironde), XIIe siècle.

A gauche du Christ, l'épée que le sculpteur n'a pas osé lui passer dans la bouche : dans sa main droite, un disque renfermant les sept étoiles

Mais en général c'est la seconde vision de saint Jean (*Apoc.*, IV), celle du trône de l'Éternel, déjà reproduite dans les absides dès le Ve siècle, qui a paru la plus propre à être réalisée en sculpture. On peut dire qu'elle orne la majorité des portails romans. Une erreur assez répandue consiste à appeler Christ de majesté toute figure de Jésus assis dans une gloire. La réalité est beaucoup plus complexe et, avant d'interpréter les compositions des portails romans, il faut d'abord découvrir celui des différents textes évangéliques qui l'a inspirée.

Le Christ de l'Ascension est, nous l'avons vu, dans une gloire soutenue quelquefois par des anges, mais les quatre animaux de la vision d'Ézéchiel et de saint Jean ne sont pas autour de lui. Chaque fois que ces animaux apparaissent, c'est

1. Une représentation analogue est peinte dans la crypte de Saint-Cerneuf de Billom (Puy-de-Dôme).
2. Auxquelles saint Jean adresse son Apocalypse

bien d'une vision apocalyptique qu'il s'agit (fig. 164). Parfois les sculpteurs se sont contentés de reproduire la première partie du récit de saint Jean, et alors ce n'est pas Jésus, c'est l'Éternel qui trône au milieu des quatre symboles. Nous savons que d'après une tradition très ancienne, qui apparaît dans l'illustration de la *Genèse*, la même figure sert à représenter le Père et le Fils. D'ailleurs, sur un

Fig. 164. — Le Christ de la vision apocalyptique. Fresque de la crypte Saint-Savin, fin du XIe siècle. *D'après Gelis-Didot et Laffillée.*

bas-relief de Saint-Menoux (Allier) et au tympan du portail de Charlieu (Loire), l'agneau, symbole du Christ, qui intervient dans la vision de saint Jean, est montré au-dessus de l'Éternel. Au contraire, sur un tympan provenant d'Issy et au portail sud de Notre-Dame du Port de Clermont, on voit seulement la gloire de l'Éternel entre deux séraphins et les quatre animaux [1].

Une interprétation plus complète de la vision est donnée sur le tympan de la porte méridionale de Saint-Sernin de Toulouse et à la façade de Moissac. Les vieillards de l'Apocalypse assis, la couronne sur la tête, environnent le trône. A Moissac

1. A. Clermont, les deux animaux supérieurs sont mutilés; les deux séraphins appartiennent à la vision d'Ézéchiel qui est combinée avec celle de saint Jean.

on trouve une interprétation originale et peut-être unique de la figure de l'Éternel : c'est un souverain à longue barbe, vêtu de la robe brodée et coiffé de la couronne à plusieurs pans des empereurs, qui se détache sur le nimbe crucifère ; les quatre symboles et les deux séraphins sont proportionnés à sa taille gigantesque, tandis que les vieillards sont représentés comme des nains (fig. 165).

Enfin, sur d'autres portails la vision de saint Jean s'est combinée avec la prédiction du Jugement Dernier qui se trouve dans saint Mathieu (XIX, 28). Au portail

Phot. Mon. Hist.

Fig. 165 — La deuxième vision de saint Jean. L'Éternel et les 24 vieillards. Apoc., IV, 1-7. Tympan du portail de Moissac, 1re moitié du XIIe siècle.

sud de la cathédrale de Bourges, à Saint-Trophime d'Arles, à la cathédrale d'Angoulême, au Portail Royal de Chartres[1] (fig. 167), à Carennac (Lot), les douze apôtres assis sur des trônes « pour juger les douze tribus d'Israël » environnent la gloire où se détache non plus l'Éternel, mais le Fils de l'Homme apparaissant sur les nuées.

C'est aussi en réunissant le récit de saint Mathieu (chap. XXIV et XXV) aux visions de l'Apocalypse, que l'on a composé les Jugements derniers qui s'étalent au XIIe siècle sur certains portails et dont les détails ont inspiré un grand nombre de chapiteaux et de peintures. Le sujet venu d'Orient a été interprété avec de nombreuses variantes et ce n'est qu'au XIIIe siècle qu'il trouve en Occident sa formule définitive.

1. A Chartres, les vieillards de l'Apocalypse occupent les voussures. A Saint-Trophime d'Arles, le Fils de l'Homme porte aussi la couronne royale.

Du xᵉ siècle datent les peintures de l'église Saint-Georges d'Oberzell (monastère de Reichenau). Comme dans l'art byzantin, le Christ apparaît dans une gloire, mais il est déjà plus grand que les personnages qui l'entourent, Marie, les apôtres et un ange tenant la croix, pour rappeler son supplice; on voit la transformation que subit ici la Deisis byzantine. Dans la zone inférieure les morts sortent de leur tombeau. Très rudimentaire aussi est la composition sculptée sur la façade de l'église Saint-Jouin de Marne (xiᵉ siècle). Le Christ, assis contre la croix, abaisse ses deux mains ouvertes et deux anges s'apprêtent à sonner de la trompette ; de

Fig. 166. — Le Jugement Dernier du sculpteur Gislebert, 1ʳᵉ moitié du xiiᵉ siècle
Tympan de la cathédrale d'Autun.

chaque côté du trône une suite de bas-reliefs mutilés représentait la Résurrection des morts.

Sur le tympan de Saint-Lazare d'Autun, exécuté par Gislebert dans la première moitié du xiiᵉ siècle, on retrouve le Juge assis dans la gloire et les mains étendues, mais cette fois c'est une figure colossale qui occupe presque toute la hauteur du tympan et sépare la scène en deux parties (fig. 166). A sa gauche a lieu le pèsement des âmes : un affreux démon cherche à faire pencher de son côté le plateau d'une balance sur laquelle l'archange saint Michel pèse une âme, représentée par un enfant : plus loin on a indiqué les supplices infernaux. A sa droite est une grande figure de saint Pierre suivi des apôtres, et à l'extrémité on aperçoit les baies ouvertes du paradis vers lesquelles des anges sont occupés à hisser des âmes. Marie occupe un trône à la droite de son fils et, dans les coins, des anges sonnent de l'olifant. Sur le linteau se déroule une procession pittoresque de morts ressuscités conduits par des anges et dont quelques-uns sont saisis par les démons.

C'est sur les portails méridionaux qu'on trouve les interprétations nouvelles destinées à prévaloir. A Beaulieu (Corrèze), un Christ colossal est assis sur un trône, la poitrine découverte, étendant ses bras en croix dans un geste sublime, entouré des apôtres assis sur des sièges. Deux anges soufflent dans des olifants; d'autres apportent une grande croix et les instruments de la Passion[1]. Sur le linteau deux rangées d'êtres fantastiques dévorent des damnés. A Conques (Aveyron) le Christ reparaît dans une gloire comme à Autun, mais derrière lui les anges por-

Phot. Lefèvre-Pontalis

Fig. 167. — La seconde venue du Fils de l'Homme. Tympan du Portail Royal de Chartres.

tent la grande croix et sonnent de la trompette. A sa droite se déroule le cortège des justes conduits par la Vierge et sous la protection des anges qui portent des banderoles avec les inscriptions : *charitas*, *humilitas*, *fides*, *spes*. A sa gauche, des anges, armés du bouclier et du glaive, veillent à l'entrée de l'Enfer où les démons torturent les damnés. Au-dessus du Christ a lieu le pèsement des âmes et les morts sortent de leurs tombeaux, dont les anges soulèvent les couvercles; à gauche est l'église de Conques où sont suspendues des chaînes de prisonniers, avec sainte Foy prosternée sous la bénédiction divine. A la base, sur deux linteaux triangulaires, sont le Paradis (Abraham et les justes assis sous des arcatures) et l'Enfer, dont l'entrée est formée par la gueule d'un dragon par laquelle un démon précipite

1. Sur l'imitation du tympan de Beaulieu au portail de Saint-Denis, vers 1135, voir Mâle. *Art religieux au* XII*e siècle*, p. 407.

les damnés. Le prince des démons, figure colossale, est représenté au milieu de son royaume, parmi les damnés, dont le châtiment, correspondant aux vices qui les ont perdus, est parfois figuré d'une manière naturaliste[1].

La même inspiration règne sur la composition de Martel (Lot), où le Christ, les deux mains portant les traces des clous, laisse voir sa poitrine, tandis que des

Phot. Martin Sabon.

Fig. 168. — Les âmes des justes portées dans le sein des patriarches. Façade de Saint-Trophime d'Arles. Fin du XIIe siècle.

anges élèvent derrière lui la lance, la couronne d'épines et les clous[2]. Le Jugement Dernier est aussi représenté sur des fresques[3] et plusieurs épisodes en sont figurés sur des chapiteaux. A Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) on voit successivement sur une corbeille le Christ apparaissant, avec derrière lui un ange portant une grande croix et, sur les autres faces, les anges séparant les élus des réprouvés. Le pèsement des âmes

1. Sur les rapports étroits entre le portail de Conques et la sculpture auvergnate (Notre-Dame du Port, Saint-Nectaire), voir L. Bréhier. *Congrès international d'Histoire de l'Art* de Paris, 1921, et Mâle. *Art religieux au* XIIe *siècle*, p. 410-413.

2. Cf. le portail de Perse (Aveyron), et le tympan du baptistère de Parme (1196).

3. Fragments du Puy (Saint-Michel d'Aiguilhe), de Brioude (tribune méridionale), de Reggio (Émilie), etc.

orne plusieurs chapiteaux saintongeais[1] : on y trouve toujours le démon essayant de faire pencher la balance de son côté. L' « Échelle du Ciel », suivant une formule toute byzantine d'inspiration, était représentée sur le manuscrit de l' « Hortus deliciarum » de l'abbesse Herrade de Landsberg : un chevalier, un clerc, un moine, un ermite gravissent les échelons, mais, attirés par les vices, ils sont précipités dans le gouffre : seuls quelques élus, protégés par des anges qui bataillent contre des démons tirant des flèches, reçoivent la couronne tendue par la main divine[2].

Ainsi l'art occidental avait trouvé dès le XIIe siècle la conclusion grandiose de son enseignement encyclopédique, mais il était réservé à l'époque suivante de montrer l'ensemble de ce programme dans toute son ampleur.

1. Saint Eutrope de Saintes. Colombier. Abbaye de Saintes (clocher). Chapiteau découvert à Saujon.

2. On sait que le manuscrit de l' « Hortus Deliciarum » a été détruit dans l'incendie de la bibliothèque de Strasbourg (25 août 1870). Reproduction des miniatures par Engelhardt (1818), Straub et Keller (1879-1899). Cet ouvrage était une compilation encyclopédique. Sur le thème de l' « Echelle du Ciel » voir plus haut, ch. VI, p. 185. Le thème créé sans doute en Orient est inspiré de « l'Echelle Céleste » de saint Jean Climaque (525-605).

CHAPITRE XI

L'ART THÉOLOGIQUE ET IDÉALISTE DES CATHÉDRALES DU XIIIe SIÈCLE

I. Les conditions nouvelles du développement iconographique au XIIIe siècle. — II. Les programmes iconographiques : les règnes de la nature et de la grâce : Laon, Paris. — III. Les deux avènements du Fils de l'Homme : Chartres, Amiens, Bourges. — IV. Les souffrances du Christ opposées à son second avènement : Reims, Rouen, Strasbourg.

I

Ce fut seulement au XIIIe siècle que le programme de décoration encyclopédique et théologique conçu par les humanistes de l'époque carolingienne trouva son expression dans des ensembles grandioses et bien ordonnés, grâce aux conditions nouvelles où se trouva placé l'art religieux.

Et d'abord la renaissance de l'activité commerciale en Europe au XIIe siècle favorisa le développement des villes. Pour les besoins religieux des nouvelles agglomérations il fallut construire de nombreux édifices, cathédrales, églises, monastères, chapelles votives et funéraires. Les fondations dues à des princes, à des évêques, à de riches bourgeois se multiplièrent d'une manière prodigieuse : à la fin du XIIe siècle une ville comme Soissons ne comptait pas moins de vingt-quatre églises. La construction des églises prit un nouvel essor et les techniques ornementales atteignirent à une véritable perfection : la statuaire monumentale, l'art du vitrail, le travail de l'ivoire, l'émaillerie champlevée des ateliers limousins et rhénans, les étoffes brodées, les tapisseries vinrent rehausser la splendeur de la décoration et du mobilier.

Jusqu'à la fin du XIIe siècle les monastères avaient été les principaux centres du travail artistique. Avec la renaissance de la vie urbaine apparaissent les corporations laïques de tailleurs de pierres, maçons, charpentiers, imagiers, peintres, verriers, etc., qui travaillent sous la direction du personnage considérable qu'est devenu le « maître d'œuvre ». C'est surtout dans le nord de la France que s'élabore la nouvelle architecture gothique. La réputation des maîtres français est telle

qu'on les appelle dans les pays les plus éloignés. En Suède, où Étienne de Bonneuil élève la cathédrale d'Upsal, en Italie, en Hongrie, en Pologne, dans le lointain royaume de Chypre et jusqu'en Extrême-Orient où l'orfèvre parisien Guillaume Boucher est au service de Mangou-Khan à Karakoroum, partout on saisit les traces de leur activité [1]. Le précieux album de Villard de Honnecourt (Bibliothèque nationale) est un témoignage de la vie errante de ces architectes qui entreprenaient de véritables voyages d'études et copiaient en passant les motifs d'architecture ou de sculpture qui leur semblaient intéressants. Ce sont ces maîtres français qui ont créé l'art gothique ; c'est à eux qu'il doit son unité ; ce sont eux qui ont réalisé le vaste champ où l'iconographie religieuse a pu se développer désormais.

Phot. Martin-Sabon.

Fig. 169. — L'inspiration idéaliste. Détail de la statue du trumeau du portail central de la cathédrale d'Amiens, dite le Beau Dieu, 1225.

La grande cathédrale gothique du XIIIe siècle constitue l'effort le plus gigantesque qu'on ait jamais fait pour édifier la maison de Dieu. On est confondu lorsqu'on songe aux sommes considérables qu'il a fallu réunir pour obtenir ce résultat. Ces masses prodigieuses de hautes nefs, de tours et de flèches, presque toujours inachevées ou découronnées, qui se dressent au-dessus de nos villes modernes et les sauvent de la banalité, représentent l'élan de tout un peuple et sont la magnifique manifestation de sa foi. Le « miracle gothique » ne le cède en rien au « miracle grec ». Il n'est pour ainsi dire pas un des chrétiens, contemporains de Philippe Auguste et de saint Louis, qui n'ait contribué d'une manière quelconque à l'élévation de ces édifices. Les évêques ont pris l'initiative de la construction et l'ont dirigée ; les maîtres d'œuvre ont conçu le plan architectural et ornemental et l'ont réalisé avec le concours de nombreux ateliers qui travaillaient sous leurs ordres ; les princes, les nobles, les bourgeois,

1. Voy. H. Stein. Les architectes des cathédrales gothiques (*Les Grands Artistes*).

Phot. [illegible]

Descente de Croix en ivoire. Art Français XIIIe siècle.
(Musée du Louvre.)

les corporations d'artisans ont fourni l'argent : tel portail est dû à la générosité d'un prince, chacune des verrières du chœur de Chartres est le don d'un corps de métiers (bouchers, boulangers, drapiers, changeurs); le peuple enfin a donné bien souvent ses bras, comme à Chartres ou à Saint-Denis, où l'on a vu des foules entières travailler aux carrières et s'atteler aux charrois afin de hâter la construction tant désirée. Œuvre collective, la cathédrale gothique est vraiment l'image de la conscience chrétienne du XIIIe siècle.

La transformation architecturale, dont elle fut le résultat, allait placer la décoration iconographique dans des conditions nouvelles. L'élévation des voûtes, en augmentant la hauteur des chapiteaux, fit abandonner les corbeilles historiées. Désormais c'est surtout le feuillage emprunté à la flore nationale, feuille d'arum, lierre, vigne, chêne, etc., qui orne les chapiteaux des piliers et des colonnettes ; c'est tout au plus si quelquefois on y mêle des éléments empruntés à la faune ou des têtes décoratives. D'autre part, la prédominance des vides sur les pleins, les murs étant remplacés par des verrières, a restreint singulièrement le champ de la décoration picturale ; la fresque ne s'est guère maintenue que dans les églises plus massives des pays méridionaux, en particulier en Italie ; mais dans le Nord l'art du vitrail a gagné tout ce qu'avait perdu la fresque et offert de vastes espaces à la décoration figurée. Au lieu d'être dispersée comme dans une église romane, celle-ci s'est pour ainsi dire concentrée, à l'intérieur sur les vitraux, à l'extérieur dans les parties hautes où règnent les statues et surtout sur les spacieuses façades, beaucoup plus étendues que celles des églises romanes. L'église gothique a désormais trois grandes façades, la principale, celle de l'Ouest, qui compte parfois jusqu'à cinq portails et se dresse généralement au-dessus des marches d'un perron, puis les deux façades des transepts : dans certains monuments, à Chartres par exemple, où ces façades latérales atteignent 36 mètres de longueur, elles ont la même importance que la façade principale.

Phot. Mon. Hist.

Fig. 170. — L'inspiration idéaliste. La Visitation, statues du portail central de la cathédrale de Reims, vers 1285.

Ce sont surtout les progrès de la technique et du style qui ont renouvelé l'art religieux. Les symptômes de la transformation sont déjà visibles dans l'art roman de la fin du XIIe siècle, mais c'est surtout au XIIIe siècle qu'elle est sensible : aux conventions archaïques, à la raideur des attitudes, à la symétrie enfantine, à la draperie stylisée, succède l'imitation de plus en plus fidèle du modèle vivant et de la nature. L'art occidental s'est définitivement émancipé : au lieu de se perdre dans les détails et de traiter chacun d'eux séparément, l'artiste sait maintenant les subordonner à une conception d'ensemble : les proportions du corps humain, quoique toujours un peu allongées, sont meilleures ; l'expression vivante et naturelle de la physionomie remplace le sourire stéréotypé ; les draperies, les chevelures et tous les détails sont traités avec une élégante sobriété (fig. 169). Ce souci de la composition est une qualité vraiment classique et l'on a pu comparer sans peine la sculpture française du XIIIe siècle à celle de Phidias[1]. Les deux écoles se sont en effet dégagées de l'archaïsme en suivant la même voie : toutes deux relèvent d'une inspiration idéaliste (fig. 170). Ce qu'elles demandent à la nature, ce n'est pas le particulier, l'individuel éphémère ; l'artiste ne se propose pas de reproduire servilement tout ce qu'il voit, mais il a l'ambition plus haute d'atteindre à l'idée générale et au caractère permanent ; à travers les contingences qui constituent notre vision de l'univers il cherche à entrevoir les vérités éternelles.

Bien qu'au XIIIe siècle, ainsi que nous allons le voir, les données de l'iconographie soient restées les mêmes, cette nouvelle inspiration l'a cependant profondément transformée. C'est à cette époque que l'art chrétien d'Occident est devenu vraiment religieux et c'est alors qu'il se rapproche le plus de l'art byzantin, théologique et idéaliste du XIIe siècle. Les compositions des deux écoles se ressemblent par bien des traits : elles réduisent le paysage à de simples accessoires d'un caractère conventionnel ; au portrait individuel elles préfèrent le « type » abstrait ; elles ne montrent pas la figure d'un roi déterminé, mais le roi, le prophète, l'ange, le saint, etc... De même elles ont un éloignement marqué pour la laideur : l'art gothique donne à tous les visages des traits réguliers et substitue le nez droit, le « nez grec » du Ve siècle au profil fuyant des figures romanes. De même ni l'une ni l'autre ne connaissent la douleur ; même dans les scènes les plus pathétiques comme celle de la Déposition de la Croix, l'émotion des personnages est contenue. Sur les reliefs du jubé de Bourges, que l'on a pu comparer aux métopes d'un temple antique, le Christ s'avance vers le supplice avec une noble sérénité. Enfin cette conception artistique ne laisse aucune place à la virtuosité ou au dilettantisme ; l'artiste fait vraiment le sacrifice de sa personnalité ; il ne cherche pas à montrer

1. Deonna. *L'Archéologie*. Paris, 1913, III, p. 217 et suiv.

son savoir-faire, il subordonne tous ses efforts à l'expression de l'idée dont il n'est que l'humble serviteur.

L'art religieux n'a donc cessé au XIIIe siècle de puiser son inspiration dans la

Fig. 171 et 172. — L'Église et la Synagogue. Cathédrale de Strasbourg, portail du transept sud. 1re moitié du XIIIe siècle.

théologie (fig. 171). Son objet est toujours l'enseignement et il se propose avant tout de convaincre plus que d'émouvoir. Il ne fait aucune part au mysticisme et ce n'est pas au sentiment, c'est à la raison qu'il s'adresse. Il y a donc une concordance merveilleuse entre cet art théologique et les aspirations intellectuelles de l'époque qui l'a vu naître. Or, l'idéal qui paraît avoir hanté tous les esprits du XIIIe siècle est celui de l'unité ; la haine de l'anarchie féodale, l'horreur des guerres continuelles expliquent cette soif d'organisation. L'unité à tout prix et dans tous

les domaines, telle est l'utopie des hommes du moyen âge qui croient que là seulement on trouvera le salut et le bonheur. « Le genre humain, écrit Dante, a deux maîtres : le Souverain Pontife qui selon la révélation le mène à la vie éternelle, et l'Empereur qui selon la doctrine des philosophes lui assure la félicité temporelle[1]. » Dans le domaine intellectuel ce besoin d'unité trouve son expression dans les Universités, premier essai d'organisation de l'enseignement encyclopédique, et dans la théologie scolastique qu'on y enseigne. Dans la querelle des universaux le triomphe du réalisme, c'est-à-dire de la doctrine qui cherche dans les idées générales la réalité suprême, explique le caractère idéaliste qui s'est affirmé dans l'art du

Phot. Martin-Sabon.

Fig. 173. — Statue funéraire de Louis, fils aîné de saint Louis, † 1260. Église Saint-Denis, provient de l'abbaye de Royaumont.

XIIIe siècle. D'autre part l'aspect synthétique que présente le décor iconographique de cette époque n'est qu'une des manifestations de la tendance qui poussait les esprits à réduire toutes les connaissances à l'unité. Le XIIIe siècle est l'âge des encyclopédies. Vincent de Beauvais (mort en 1264) donne dans sa *Bibliotheca Mundi* ou *Speculum majus* un précis de toutes les connaissances de son temps : le Miroir naturel, le Miroir doctrinal, le Miroir historique, le Miroir moral (ajouté plus tard) rassemblent dans une immense synthèse toutes les disciplines alors en usage. Dans sa *Somme théologique*, saint Thomas d'Aquin (1227-1274) étudie en 4.000 articles toutes les questions qui intéressent la doctrine chrétienne ; chaque article débute par un exposé des opinions théologiques et chaque conclusion est suivie d'une réfutation des systèmes contraires.

Entre ces gigantesques entreprises et le plan systématique auquel obéit l'iconographie religieuse du XIIIe siècle, il existe une harmonie certaine ; un même effort

1 *De Monarchia*. III, 16. (Ed. Societa Dantesca, Florence 1921, p. 411. Cf. *id*. I. xv, p. 368 : « unum esse videtur radix ejus quod est bonum et multa esse ejus quod est esse malum. »

pour rassembler la somme des connaissances humaines et les subordonner à l'interprétation théologique apparaît sur les façades sculptées, sur les verrières et dans ces « Bibles moralisées » composées uniquement de miniatures qui donnent à la fois la figuration historique et le sens allégorique de chacun des passages de l'Écriture[1]. De même un projet d'illustration du Credo, dû à Joinville et destiné aux peintures d'une chapelle d'hôpital, montre pour chaque article sa préfiguration dans l'Ancien Testament ou les figures allégoriques qui l'expliquent[2] : Jésus descendant aux Enfers est accompagné de la lutte de Samson avec le lion et du ravissement d'Élie au ciel ; la communion des saints est exprimée par les figures des sacrements qui y font participer les fidèles. L'étude de toutes ces œuvres montre que l'art chrétien est resté fidèle à la méthode d'exégèse des Pères de l'Église. Dans les Bibles moralisées chaque page comprenait huit médaillons en deux colonnes, quatre historiques et quatre allégoriques. Par exemple dans la Genèse, la séparation de la lumière et des ténèbres est accompagnée de la séparation des bons et des mauvais anges, la création de la terre ferme au milieu des eaux est suivie d'une allégorie de l'Église, inébranlable parmi les amertumes de cette vie. De même sur un vitrail de Bourges les médaillons de la vie du Christ sont accostés de médaillons plus petits qui donnent les figures de chacun des épisodes. A la Nativité correspondent le Buisson ardent et la Toison de Gédéon, à la Crucifixion le Sacrifice d'Abraham et le serpent d'airain, à la Résurrection l'histoire de Jonas et le lion du Bestiaire ressuscitant ses lionceaux.

Phot. Mon. Hist.

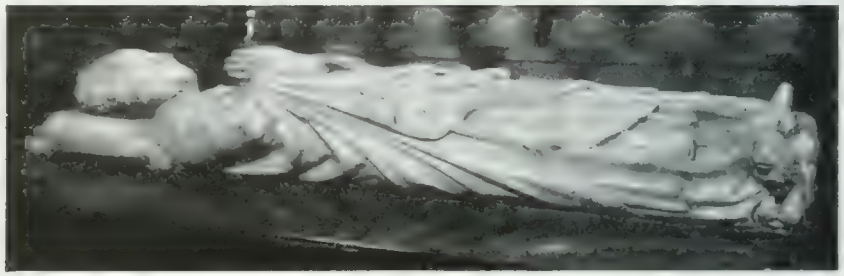
Fig. 174. — Plate-tombe, 2e moitié du XIIIe siècle. Cathédrale de Châlons-sur-Marne.

Tout ce qui dans l'art roman était dispersé ou exposé d'une manière fragmentaire est maintenant concentré et développé complètement. C'est la même iconographie qu'autrefois, mais, si pendant le XIIIe siècle on trouve peu de thèmes absolument nouveaux, les compositions sont devenues plus riches en détails de toute

1. Ces Bibles qui apparaissent au XIIIe siècle comprenaient plus de 5.000 miniatures. L'exemplaire le plus complet est partagé entre Paris (Bibl. nat. mss. lat. 11560), Oxford (Bodléienne 270 B), Londres (Brit. Mus. Harley, 1526-1527).

2. Lauer. Le Credo de Joinville (*Monuments Piot*. XVI, 61).

sorte, empreints parfois d'une véritable poésie : une place plus grande a été faite à l'histoire contemporaine dont certains événements sont présentés sous l'angle de l'apologétique. Surtout la méthode d'ornementation est plus rigoureuse : au large esprit encyclopédique un peu confus de la tradition carolingienne a succédé la préoccupation de considérer toutes les connaissances du seul point de vue théologique. Les monstres chimériques et les êtres grotesques qui ornaient les chapiteaux du XIIe siècle sont maintenant relégués dans les parties hautes ; leur principal rôle est de servir de gargouilles pour l'écoulement des eaux pluviales. De même les connaissances purement profanes, calendrier, zodiaque, vertus et vices, sont en général interprétées dans les médaillons tréflés ou quadrilobés qui garnissent les soubassements des façades. C'est là qu'on trouve, comme au Portail des Libraires



Phot. Martin-Sabon

Fig. 175. — Statue funéraire du pape Clément VI (1342-1352). Abbaye de la Chaise-Dieu (Haute-Loire).

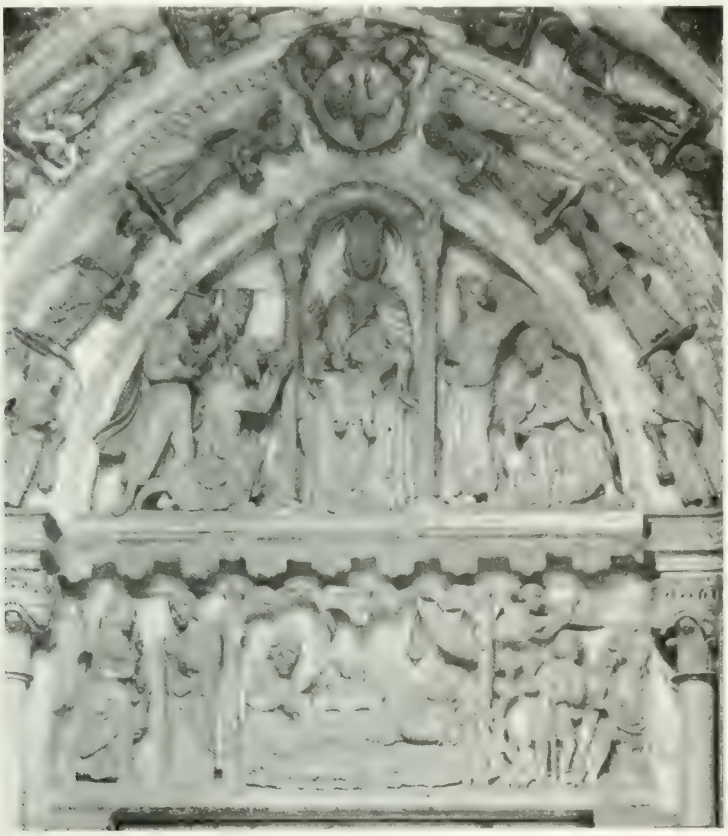
de Rouen ou à la cathédrale de Lyon, les animaux du bestiaire et aussi parfois le récit de la Genèse[1] et les légendes des saints[2].

Les grands portails des façades avec leurs larges tympans ou leurs gâbles, avec leurs profondes voussures et les statues qui garnissent leurs pieds-droits sont réservés à la grande leçon théologique, complétée parfois par celle des vitraux et des immenses roses qui ornent les façades. Les visions apocalyptiques, qui, après avoir décoré les absides des basiliques du Ve siècle, étaient le thème préféré des façades romanes, ont été abandonnées ou englobées dans des sujets plus complexes.

Ce qui est remarquable surtout, c'est l'unité de cet art : on peut dire que jamais la subordination de toutes les techniques à l'architecture n'a été réalisée à ce point : les mêmes motifs ornementaux, les mêmes thèmes d'iconographie traités suivant la même méthode règnent sur les portails des églises comme sur les vitraux, sur le mobilier, sur les châsses d'orfèvrerie, sur les diptyques d'ivoire, sur les miniatures des manuscrits, sur les ornements liturgiques, sur les tapisseries (Pl. VII et VIII).

1. Noyon, Auxerre, Rouen (portail des Libraires), Lyon, Orvieto, Bourges (dans les écoinçons).
2. Rouen (portail de la Calende), Lyon.

A cette unité interne correspond l'unité géographique : les conceptions architecturales et décoratives de l'école française ont été adoptées dans toute l'Europe au moment où le français faisait pour la première fois figure de langue universelle.



Phot. Martin-Saint.

Fig. 176. — Portail nord de la cathédrale de Laon, vers 1220. Enfance de Jésus.
Bas : Annonciation, Nativité, Annonce aux bergers. — Haut : Adoration des mages et des bergers.

II

Bien que le même programme iconographique règne dans toute la chrétienté, il n'y a aucune uniformité dans l'ornementation des édifices. Chacune de ces belles façades est comme un oratorio qui, d'un thème commun, fait sortir des variations originales. A considérer les grands édifices français, on constate que certains programmes adoptés en même temps sur plusieurs points correspondent à des limites chronologiques assez précises. L'étude de ces programmes permet dans une certaine mesure de suivre le développement de la pensée religieuse du XIIIe siècle.

Des premières années de ce siècle datent les façades des cathédrales de Laon et

de Paris (vers 1220). Une même idée, l'opposition entre le règne de la nature et celui de la grâce, les inspire. A Laon, le règne de la nature occupe les voussures des fenêtres qui accostent la grande rose : on y voit d'un côté la Création du monde; de l'autre, entre des animaux du bestiaire, les Arts libéraux (répétés à la rose septentrionale) avec l'Architecture dessinant sur un pupitre, la Médecine (un médecin examinant une fiole à urine), enfin la Philosophie, conforme à la description de Boèce, la tête dans les nuages, une échelle appuyée sur la poitrine, un livre fermé

Phot. Neurdein

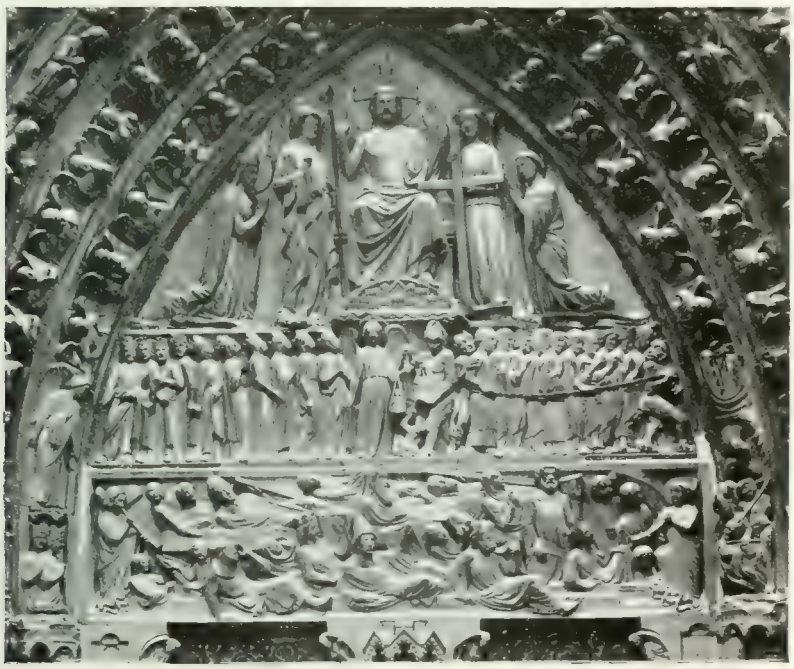
Fig. 177. — Tympan du portail nord de la façade de Notre-Dame de Paris, vers 1220. Dormition et Couronnement de la Vierge.

et un livre ouvert à chaque main. Le règne de la grâce est figuré aux portails par la vie de Jésus et de Marie : au Nord l'Enfance du Christ (fig. 176), avec dans les voussures la lutte des vertus contre les vices, les images symboliques de la Vierge (Toison de Gédéon, Buisson ardent, Arche d'alliance, Porte close, Licorne) et les figures des prophètes et de la Sibylle ; au centre la Mort, la Résurrection, le Couronnement de Marie[1], accompagnés de l'arbre de Jessé dans les voussures ; au Sud le Jugement Dernier, ou plutôt la séparation des élus et des réprouvés, tandis que les voussures montrent la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, les anges réveillant les morts et les âmes conduites dans le sein d'Abraham. Ainsi, d'un côté l'homme réduit à ses lumières naturelles, de l'autre l'homme soutenu par la grâce,

1. Restauration moderne ainsi que les statues des pieds-droits.

mais qu'il ne peut conserver que par la lutte incessante contre ses mauvais instincts, et qui doit, s'il y persévère, lui assurer la vie éternelle, tel est le sens profond de l'homélie figurée qui décore la façade de Laon.

Tel est aussi, à peu de choses près, le sujet traité à Paris. Ici la nature est représentée aux soubassements du portail nord par un calendrier, tandis que les Vertus et les Vices occupent ceux du portail central. Les deux portails latéraux sont



Pinol, Neurdein

Fig. 178. — Tympan du portail central de Notre-Dame de Paris. Jugement dernier.

entièrement consacrés à la Vierge. Au sud le Portail Sainte-Anne, dont les sculptures furent exécutées au XIIe siècle et remployées au XIIIe, présente certaines anomalies : c'est ainsi que les vieillards de l'Apocalypse de ses voussures et le buste du Fils de l'Homme, au sommet de l'arc[1], étaient destinés à un ensemble analogue à celui du Portail Royal de Chartres. Au contraire, sur le tympan se développent les scènes de l'histoire de la Vierge depuis les « offrandes de Joachim repoussées » jusqu'à l'Adoration des Mages, et au sommet apparaît une Vierge de majesté escortée d'anges entre deux donateurs (le roi Louis VII et l'évêque Maurice de Sully). Les deux autres portails reproduisent ceux de Laon, mais dans un ordre inverse. Au tympan du nord, au-dessus de la statue de la Vierge du trumeau, trois

1. Un fragment du portail primitif montrant le Fils de l'Homme avec une épée dans la bouche (*Apoc.*, XIX, 5) et un autre avec l'Agneau, se trouvent au musée du Louvre (P. Vitry. *Revue de l'Art chrétien*, 1910, p. 72).

prophètes et trois rois déroulent une banderole ; au second registre, deux anges sur l'ordre du Christ, viennent tirer de son sépulcre le corps de Marie, tandis que les apôtres sont assis, accablés dans leur douleur ; au sommet Jésus et Marie, la couronne sur la tête, siègent sur deux trônes entre deux anges agenouillés ; un troisième ange ajoute une escarboucle à la couronne de la Vierge qui s'incline les mains jointes avec une expression admirable de foi et d'amour vers le Christ bénissant (fig. 177). Des prophètes et des rois, des anges avec des banderoles et des encensoirs ornent les voussures, tandis que des statues de saints sont adossées aux pieds-droits. Le Jugement Dernier occupe enfin le tympan du portail central et déborde dans les voussures où les anges, les prophètes, les docteurs, les martyrs, les vierges sont opposés aux damnés, tandis que la parabole des Vierges est sculptée aux jambages de la porte (fig. 178).

Plus tard la préoccupation d'accuser encore davantage la consécration du monument à la Vierge inspira la décoration de la Porte Rouge (1257) où saint Louis et Marguerite de Provence assistent au Couronnement de Marie[1] et de la porte du cloître (transept nord, avant 1270), dont le tympan raconte l'enfance du Christ et le miracle le plus populaire de la Vierge, celui dont fut l'objet le diacre Théophile. A la façade principale la galerie des vingt-huit rois, où le peuple voyait déjà dès le XIIIe siècle les effigies des rois de France, vient compléter la décoration[2]. En revanche, le portail du transept sud (exécuté après 1257) glorifie l'Église triomphante : saint Étienne, le premier martyr, a sa statue au trumeau et sa vie orne le tympan, tandis que des figures de martyrs et de confesseurs se montrent dans les voussures.

Il y a donc eu à Paris une sorte de déviation du programme primitif, analogue dans ses grandes lignes à celui de Laon. A la fin du XIIIe siècle l'ornementation de la façade d'Auxerre rappelle les mêmes thèmes : sur les soubassements la Création, l'histoire de Joseph, celle de David, les Arts libéraux ; aux tympans, la Vie de Jésus et le Couronnement de Marie aux portails latéraux, le Jugement Dernier au centre.

III

Un programme analogue, mais développé avec une ampleur inconnue jusque-là, a inspiré l'ornementation de la cathédrale de Chartres. C'est toute la somme de la doctrine chrétienne qu'expriment les 10.000 figures qui apparaissent sur les vitraux des trois grandes roses et des 125 grandes fenêtres, ainsi que sur les sculptures des

1. Porte de la troisième chapelle du chœur au Nord.
2. Sur cette identification et les discussions auxquelles elle a donné lieu, voy. plus loin.

deux porches monumentaux exécutés aux deux croisillons entre 1221 et 1230[1]. On peut dire que cet admirable ensemble représente l'art théologique et idéaliste dans son épanouissement le plus complet. Au Portail Royal, qui fut conservé dans la nouvelle cathédrale, on voyait que Jésus était né de la Vierge Marie, qu'il était monté au ciel après sa vie terrestre et qu'il reviendrait juger les hommes. Ce

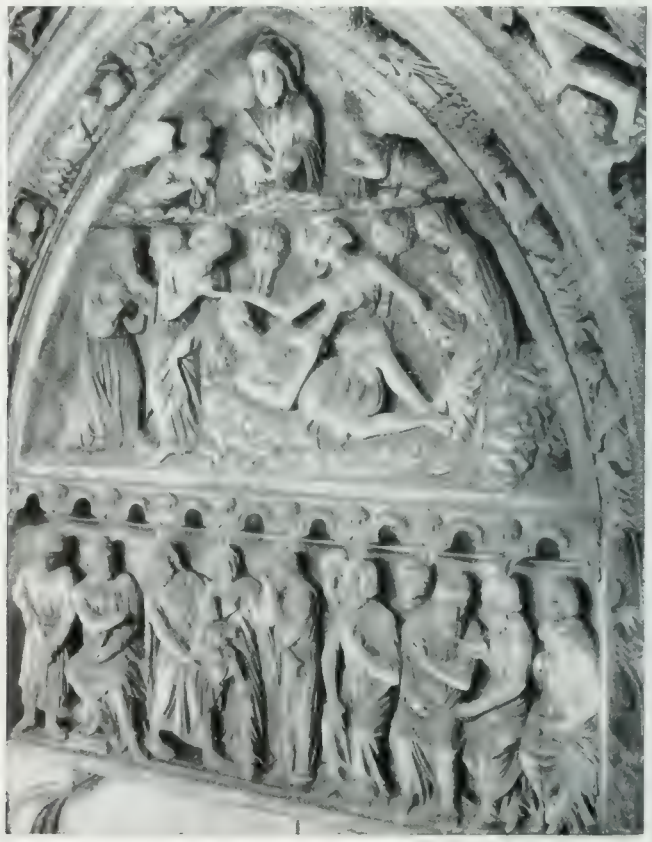
Phot. Mon. Hist.

Fig. 179. — Cathédrale de Chartres. Statues de la porte centrale du croisillon nord (1221-1230).
De gauche à droite : Isaïe, Jérémie, Siméon portant l'Enfant Jésus, saint Jean-Baptiste, saint Pierre.

simple abrégé du dogme chrétien est devenu dans la décoration du XIIIe siècle une théologie complète : bien plus, une liaison intime a été établie entre les vitraux et les sculptures des porches. Chacun de ces ensembles représente un des aspects de l'enseignement catéchétique : les vitraux illustrent le dogme proprement dit, tandis que les sculptures glorifient la morale chrétienne et les sanctions qui lui sont attachées.

1. L'ensemble des verrières a été achevé entre 1215-1240. Les statues placées aux piliers des porches datent de 1250 environ.

Rien n'est arbitraire en effet dans la disposition des vitraux et aucune composition occidentale ne se rapproche autant des ensembles de mosaïques qui ornent les églises byzantines. La rose du transept nord[1] a pour sujet l'Incarnation prédite : la Vierge de majesté avec l'Enfant en occupe le centre, entourée des anges, des rois ses ancêtres selon la chair et des prophètes qui l'ont annoncée ; au milieu des



Phot. Bib. d'Art et d'Archéologie

Fig. 180. — Cathédrale de Chartres. Tympan de la Porte latérale droite du transept nord (1221-1230). Jugement de Salomon. Job sur son fumier. Le Christ apparaissant.

verrières de l'étage inférieur, Marie portée dans les bras de sainte Anne, a autour d'elle les deux rois David et Salomon, les deux pontifes Melchisédech et Aaron, auxquels sont opposés les idolâtres et les insensés, Pharaon englouti dans la mer Rouge, Jéroboam adorant le Veau d'or, Saül se perçant la poitrine, Nabuchodonosor devant la statue aux pieds d'argile. L'Incarnation, prédite au transept nord, est réalisée sur la verrière centrale de l'abside qui représente l'Annonciation, la Visitation, la Nativité. Les prophètes de l'Ancien Testament et le Précurseur,

1. Dite rose de France, offerte par saint Louis et Blanche de Castille (1223-1226) (Merlet. *La cathédrale de Chartres*, p. 53).

montrant le Messie et procédant à son baptême, occupent les verrières voisines. A la rose méridionale est prédite la Seconde Venue du Fils de l'Homme, suivant la vision apocalyptique de saint Jean. Au centre apparaît Jésus sur un trône, un calice à la main entre huit anges thuriféraires, les quatre animaux symboliques et les vingt-quatre vieillards; au-dessous, la Vierge portant Jésus est entourée des prophètes chargés des quatre évangélistes sur leurs épaules; jamais la liaison entre l'Ancien et le Nouveau Testament n'avait été exprimée d'une manière aussi ingénieuse[1]. Enfin, la prédiction de saint Jean est réalisée à la rose occidentale qui représente la Seconde Venue du Christ et le Jugement Dernier; les trois verrières de l'étage inférieur donnent le récit de la vie de Jésus, précédé d'un arbre de Jessé, dans les branches duquel apparaissent la Vierge, Jésus et les sept dons du Saint-Esprit, les sept grands prophètes.

Phot. Bibl. d'Art et d'Archéologie.

Fig. 181. — Cathédrale de Chartres. Voussure de la baie centrale du transept nord (1221-1230).

De droite à gauche : Anges, prophètes, rois, ancêtres de Marie.

Tel est le magnifique enseignement qu'offrent les verrières de Chartres; mais ces points fixes du dogme une fois déterminés, les verrières destinées à remplir les intervalles ont été en quelque sorte laissées à la disposition des donateurs et des artistes, afin de recevoir les épisodes particuliers de l'histoire chrétienne. La vie de Jésus et de Marie, et surtout la vie des saints, occupent donc sans ordre apparent toutes les autres verrières. C'est le *Miroir historique* de Vincent de Beauvais, mais subordonné aux deux événements essentiels de l'histoire du monde : l'Incarnation et le Jugement Dernier. L'histoire profane est même représentée par le vitrail consacré à Charlemagne et à Roland; on y voit Charlemagne appelé par l'empereur de Constantinople pour le défendre

1. Ensemble donné par Pierre Mauclerc, duc de Bretagne, et sa femme Alix, 1217-1221 (Merlet. *La cathédrale de Chartres*, p. 53). Le même motif se trouve à la cathédrale de Bamberg, Porte Dorée.

contre les Sarrasins, ses victoires sur les infidèles, son expédition pour délivrer le tombeau de saint Jacques en Galice, les exploits de Roland et sa mort à Roncevaux. Tout l'enthousiasme des croisades contemporaines et l'esprit aventureux des chansons de geste animent ces compositions.

Comme dans une homélie magnifiquement ordonnée, les sculptures des deux

Phot. Bibl. d'Art et d'Archéologie.

Fig. 182. — Cathédrale de Chartres. Voussure de la baie centrale du transept nord (1221-1230). De gauche à droite : Anges porte-flambeaux, Vierges sages, Vertus (La Foi).

transepts sont destinées à tirer la conclusion morale de cet enseignement dogmatique. Au porche nord, le chrétien apprend que l'exercice de la vertu est possible avec le secours de la grâce. Au porche sud, le Jugement Dernier et l'Église triomphante lui montrent les sanctions qui doivent suivre cette lutte de tous les instants qu'est la vie d'ici-bas. Au nord, Marie, symbole de toutes les vertus, est glorifiée comme le modèle de la perfection chrétienne réalisée après l'Incarnation. Au trumeau central, elle apparaît, enfant, dans les bras de sainte Anne[1], entourée des

1. Cf. la fresque de Sainte-Marie Antique, voir p. 132.

prophètes ; le portail nord-ouest montre dans ses voussures et sur son tympan les préfigurations de la perfection chrétienne dans l'Ancien Testament, Job (fig. 180), le Jugement de Salomon, Samson, Esther, Judith, Tobie ; les deux autres tympans sont ornés, au nord-est de la Nativité et de l'Adoration des mages, au centre, de la mort, de la Résurrection et du Couronnement de Marie. L'Annonciation et la Visitation sont aussi figurées par les statues adossées au portail nord-est et celles des ancêtres de Marie, prises à tort pour des donateurs, garnissent les pieds-droits du porche. Les voussures du portail nord-est montrent la parabole des Vierges et, au lieu de la Psychomachie des portails romans, les figures allégoriques des Vertus opposées aux Vices (fig. 182) : par exemple la Force vêtue d'une cotte de mailles tient un lion, tandis que la Lâcheté est un soldat qui laisse tomber ses armes ; l'Espérance, mains jointes, regarde le ciel ; le Désespoir se perce d'une épée. Aux quatre vertus cardinales, aux trois vertus théologales, se joignent douze vertus courantes (douceur, patience, bienveillance, etc.), sous la figure de douze reines au sceptre fleuronné. Tandis qu'aux voûtes du nord-ouest et de la porte centrale se voient un calendrier et le récit de la création et de la chute, les sculptures de la voûte nord-est représentent d'une manière charmante les divers modes de perfection chrétienne, d'une part la Vie active (statuettes de Lia et de Marthe ; femme lavant, peignant, filant la laine avec une quenouille et la mettant en écheveaux), d'autre part la Vie contemplative (statuettes de Rachel et de Marie, femme lisant un livre, méditant et regardant le ciel)[1],

Phot. Neurdein

Fig. 183. — Cathédrale de Chartres. Statues de la baie latérale de gauche du transept sud (1201-1220)

De droite à gauche : saint Laurent, diacre ; saint Clément, pape ; saint Etienne, diacre ; saint Théodore, chevalier.

1. Avant la Révolution, deux grandes statues de Lia et de Rachel complétaient l'ensemble.

enfin les quatorze Béatitudes célestes sous la forme de reines au manteau largement drapé, un étendard à la main, appuyées sur un bouclier où est gravé leur symbole ; c'est ainsi que la Beauté a pour armes quatre roses épanouies, la Liberté deux couronnes royales, la Concorde deux couples de colombes.

Phot. Martin Sabon

Fig. 184. Portail nord de la façade de la cathédrale d'Amiens 1225. Soubassement de la statue de la Vierge. Histoire d'Adam et Ève : La première faute. Adam et Ève condamnés au travail.

Au porche sud le Jugement Dernier orne le tympan du portail central et la Résurrection des morts est placée dans les voussures. Autour de ce sujet principal se développe la milice triomphante des martyrs, des confesseurs, des prophètes, des docteurs, de tous ceux qui ont rendu témoignage au Christ. Le portail sud-ouest glorifie spécialement les martyrs : au tympan, la passion du premier de tous, saint Étienne ; dans les voussures, les figures des martyrs, dont les statues des plus célèbres ornent les ébrasements du portail (fig. 183) : saint Laurent en costume de diacre, saint Clément habillé en pape, saint Étienne, saint Théodore d'Héraclée, tribun militaire en costume de chevalier du XIIIe siècle, auquel fait face saint Georges habillé de même. Sur les socles de ces statues, des bas-reliefs montrent les épisodes de leur martyre. Le portail sud-est, au contraire, appartient aux confesseurs : au tympan, saint Martin partageant son manteau, saint Nicolas ressuscitant les écoliers ; dans les voussures et aux pieds-droits les principaux confesseurs. Le caractère éthique de ces sujets est encore accusé par la belle statue du Christ, vainqueur du mal, foulant aux pieds l'aspic et le basilic, adossé au trumeau au milieu des apôtres, par la parabole des Vierges placée aux voûtes, enfin par de nouvelles allégories des Vertus et des Vices représentées sur les piliers.

Le vaste programme iconographique développé à Chartres se retrouve, mais simplifié, à Amiens, à Bourges et à Reims au transept nord de la cathédrale, où l'on a insisté surtout sur les deux avènements du Messie et sur l'Église triomphante. La cathédrale d'Amiens a malheureusement perdu ses vitraux, mais sa façade exécutée en 1225 est une des œuvres les plus parfaites de la sculpture gothique. Au-dessous de la galerie des vingt-deux rois (fig. 186), les trois portails développent successive-

ment l'Incarnation, la Seconde Venue, l'Église triomphante. Au trumeau du portail nord, une statue de la Madone portant l'Enfant est entourée aux ébrasements de statues représentant l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au temple, les Rois mages et Salomon visité par la reine de Saba, figure de l'Épiphanie. Sur les soubassements, des médaillons symboliques développent la pensée indiquée par les statues (fig. 185). Au-dessous de l'Annonciation on voit le songe de Nabuchodonosor, le Buisson ardent, la Toison de Gédéon, la Verge d'Aaron ; à la Visitation correspond l'histoire de la Nativité de saint Jean, à la Présentation la Fuite en Égypte et l'effondrement des idoles à l'arrivée du Christ ; les récits du voyage des mages et de celui de la reine de Saba sont placés sous leurs statues. Sur le tympan, six prophètes, assis comme à Paris de chaque côté de l'Arche d'alliance qui surmonte la statue de la Vierge, déroulent une banderole ; au-dessus on voit l'Ensevelissement de Marie par les apôtres, sa résurrection au milieu des anges, son couronnement au ciel ; des anges et les ancêtres de la Vierge ornent les voussures.

Phot. Neurdein

Fig. 185 — Médaillon du soubassement du portail nord de la cathédrale d'Amiens (1225). Jésus parcourant Jérusalem la lumière à la main.

Le portail central réunit dans une même composition l'annonce de la venue du Fils de l'Homme par les prophètes et la réalisation de cet événement. La statue du trumeau dite « le Beau Dieu d'Amiens » (fig. 169) représente le Christ vainqueur du mal, les pieds sur l'aspic et le basilic, avec les apôtres autour de lui (fig. 187) ; sur le socle sont une figure de roi (Salomon) et deux vases contenant des lys et des roses ; sur le soubassement, vingt-quatre médaillons figurent les Vertus et les Vices, et sur le chambranle s'étagent les Vierges sages et les Vierges folles. Le tympan et les voussures sont ornés du Jugement Dernier avec la vision apocalyptique dans le haut et des figures de l'Église triomphante, anges, martyrs, confesseurs, vierges, vieillards de l'Apocalypse, ancêtres de l'arbre de Jessé, patriarches de l'Ancienne Loi. En outre, les pieds-droits qui continuent l'ébrasement sont garnis des statues des quatre grands prophètes avec leur histoire développée sur les soubassements (fig. 188), tandis que les douze petits prophètes sont adossés aux piles entre les trois portes. Le portail sud, consacré à saint Firmin, premier évêque d'Amiens, complète le motif de l'Église triomphante.

Les cinq portails de la cathédrale de Bourges exécutés entre 1250 et 1275 et

Phot. Martin Saint-Léon

Fig. 186. — Façade de la cathédrale d'Amiens (1225). Galerie des Rois.

achevés seulement en 1515 (partie de la porte de la Vierge et porte Saint-Guil-

Phot. Mon. Hist.

Fig. 187. — Façade de la cathédrale d'Amiens (1225). Statues des apôtres au portail central.

laume), reproduisent le programme d'Amiens, mais en développant davantage l'histoire des saints et des confesseurs. Les deux portails du sud sont

consacrés à saint Ursin, premier évêque de Bourges, et à saint Etienne. Au portail central se déroule le Jugement Dernier le plus grandiose qu'aient réalisé les maîtres gothiques. Les deux portails du nord ont pour sujets la glorification de Marie et la vie de saint Guillaume, archevêque de Bourges (1200-1209), canonisé en 1218[1]. En outre, des bas-reliefs, placés dans les écoinçons des arcatures qui ornent les soubassements, forment une série historique indépendante. Au portail central et sur les deux portails sud se déroule le récit de la Genèse depuis la création jusqu'à Noé ; aux deux portails sud on voit la vie de la Vierge, depuis la rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte Dorée, et la vie de Jésus jusqu'à la Résurrection. Ces bas-reliefs sont remarquables par leurs détails pittoresques qui annoncent un art de plus en plus vivant. Rien n'est plus joli par exemple que le tableau du patriarche Noé poussant devant lui les animaux et se dirigeant vers l'arche avec un enfant sur ses épaules, les pieds baignés par les flots qui montent d'une manière inquiétante[2]. Enfin la cathédrale de Bourges a conservé une belle série de verrières (fig. 189 et 190). La plupart offertes par des corporations forment des sujets séparés. A côté de nombreuses légendes de saints, de paraboles de l'Évangile (Lazare et le mauvais riche, le Bon Samaritain, l'Enfant prodigue), quelques verrières renferment de véritables leçons de théologie. Telle est celle de la Nouvelle Alliance qui illustre la concorde des Deux Testaments ; les vitraux placés dans l'axe du chœur reproduisent le thème des deux avènements du Christ et de leur prédiction par les prophètes. Dans l'abside, une Vierge de majesté est entourée de saint Jean-Baptiste montrant le Messie et de saint Étienne, patron de la cathédrale ; dans les collatéraux voisins, la Vierge,

Phot. Martin-Sabon.

Fig 188. — Cathédrale d'Amiens. Statues de prophètes et médaillons. Retour d'angle du Portail Saint-Firmin (1225).

1. A. Boinet. *Les sculptures de la cathédrale de Bourges.* Paris. 1912
2. A. Boinet, p. 94.

tenant l'Enfant, et l'Annonciation font face au Jugement Dernier et à la Résurrection des morts.

La décoration du transept nord de la cathédrale de Reims, exécutée aussitôt après la fondation de l'édifice, en 1211, et destinée peut-être d'abord à la grande façade, est conforme aux programmes adoptés à Bourges et à Amiens. On y trouve

Phot. Mon. Hist.

Fig. 189. — Vitrail de la cathédrale de Bourges. La Madone, XIIIe siècle.

Phot. Mon. Hist.

Fig. 190. — Vitrail de la cathédrale de Bourges. Saint Étienne, XIIIe siècle.

les fragments d'une histoire complète de l'humanité envisagée du point de vue théologique : Création et chute de l'homme (voussure de la rose) ; Incarnation (statues des prophètes, remployées au portail sud de la grande façade) ; Jugement Dernier (portail de gauche) ; Église triomphante représentée par les saints du diocèse (portail de droite, statues et légendes de saint Nicaise et de saint Rémi)[1]. En

1. L. Bréhier. *La cathédrale de Reims*, p. 95-106. Malheureusement, plusieurs de ces statues ont été détruites et mutilées par le bombardement allemand. Le même programme avait été suivi dans des églises dont les façades sont aujourd'hui remaniées : cathédrale de Lyon (portails de la Vierge, du Jugement Dernier, des saints du diocèse exécutés sous Pierre de Savoie, 1308-1332), cathédrale de Sens (programme altéré dans la façade actuelle postérieure à l'écroulement de 1267), façade occidentale de la cathédrale de Meaux, XIII-XV siècles.

outre, à la même période de construction appartient le thème byzantin, absolument unique en Occident, de la « Divine Liturgie », développée au chevet. Adossées aux contreforts qui séparent les chapelles rayonnantes, douze statues d'anges revêtus du costume des diacres environnent la figure du Christ qui tient le livre des Évangiles. Chacun des anges porte un des instruments liturgiques, aspersoir, livre, voile, encensoir ou un emblème destiné à rappeler le sacrifice de Jésus (figures du Soleil et de la Lune qui évoquent la Crucifixion), ou sa souveraineté (globe du monde, sceptre)[1]. Une messe divine de ce genre est décrite dans une vision de Césaire d'Heisterbach (vers 1209) et la description de l'office du Saint-Graal dans le roman de « la Queste » en trahit l'inspiration[2]. Avec des variantes de détail la Divine Liturgie occidentale est trop près de celle de la Peribleptos de Mistra pour ne pas être une manifestation de l'influence byzantine.

IV

Ce programme des deux avènements du Fils de l'Homme s'est modifié brusquement dans le dernier quart du XIIIe siècle : à ce moment apparaît sur les façades un motif nouveau, celui des souffrances et de la Passion du Christ. Jusque-là les scènes de la Passion n'avaient figuré sur les portails que d'une manière épisodique et dans des séries historiques. C'est tout au plus si le Christ du Jugement Dernier, découvrant sa poitrine pour montrer la plaie sanglante et si les anges qui l'entouraient avec la lance, la croix, l'éponge et la couronne d'épines, rappelaient le drame du Calvaire. C'était à l'intérieur de l'église, sur les sculptures du jubé surmonté du Crucifix, que la Passion était commémorée. Les fragments du jubé retrouvé à Bourges nous montrent dans quel esprit purement théologique, rappelant les traditions de l'art triomphal du Ve siècle, ce sujet était traité. Au pied de la croix gemmée sur laquelle est cloué Jésus, Marie, droite, les mains jointes, les yeux baissés, demeure ferme dans sa résignation ; de même, sur le chemin du Calvaire, un Christ recouvert de draperies, majestueuses dans la simplicité de leur chute verticale, porte sans effort la grande croix ornée d'incrustations qui semble le trophée de sa victoire sur la mort[3].

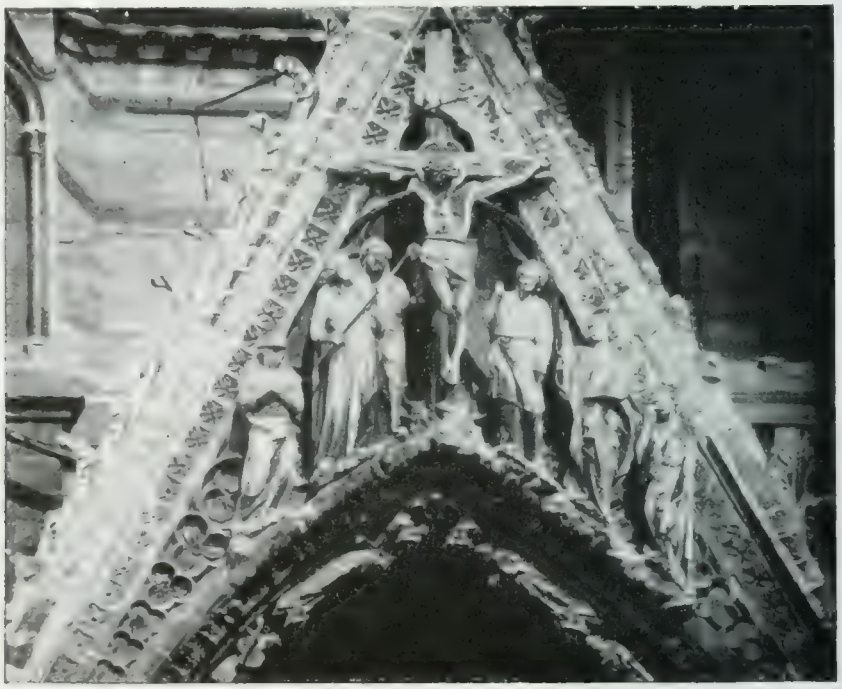
La nouveauté du programme adopté à la fin du XIIIe siècle consista à exposer sur les façades ce sujet, jusque-là réservé à l'intérieur, et à opposer les souffrances du Christ au triomphe de sa seconde venue.

1. L. Bréhier. La divine liturgie de la cathédrale de Reims. *La Vie et les arts liturgiques*, novembre 1919.)

2. A. Pauphilet. *Étude sur la Queste del Saint Graal*, 1921, p. 94-98.

3. O. Roger. *L'ancien jubé de la cathédrale de Bourges*. Bourges, 1892, pl. IV, IX.

La façade occidentale de Reims exécutée vers 1285 et les portails latéraux de Rouen (1280-1329) en offrent les premiers exemples. A Reims la Crucifixion, sculptée sur le gâble qui surmonte le portail nord[1] (fig. 191), forme le centre d'une série de compositions relatives à la Passion, dont les épisodes sont racontés dans les voussures, tandis que les statues des saints et des martyrs qui ont rendu témoignage au Christ sont adossées aux pieds-droits ; au tympan de l'arcade qui



Phot. Martin Sab n.

Fig. 191. — La Crucifixion. Gâble du portail nord de la façade de la cathédrale de Reims, vers 1285.

accoste ce portail au nord, est figurée l'Invention de la Croix par sainte Hélène (fig. 192). Au portail sud, le Christ juge s'oppose au Christ souffrant ; sur le gâble, Jésus assis sur son trône est entouré des anges qui portent les instruments de la Passion, tandis que des visions de l'Apocalypse emplissent les voussures et se continuent sous l'arcade pleine qui accoste la porte méridionale ; aux pieds-droits sont des statues de prophètes et de patriarches. Comme un lien naturel entre le Christ souffrant et le Christ triomphant, la Vierge règne au portail central et son rôle d'intercession éclate ainsi à tous les yeux. Son couronnement au ciel, au milieu des anges à genoux sur les marches du trône, sous une voûte pittoresque de stalactites, orne le gâble ; sa statue (restaurée) se dresse au trumeau comme celle

1. Ce portail nord est malheureusement celui qui a le plus souffert du bombardement du 19 septembre 1914.

de la nouvelle Eve, au-dessus de la chute de nos premiers parents[1]. La généalogie (arbre de Jessé), et l'histoire de l'Enfance du Christ et de la mort de Marie occupent les voussures, le linteau et les pieds-droits. Le groupe admirable de la Visitation avec ses figures d'une beauté idéale et la noblesse de ses draperies, plus savantes que celle des statues voisines, soulève un problème archéologique encore mal résolu (fig. 170); elles appartiennent à un atelier où la copie directe de l'antique avait été poussée jusqu'à une maîtrise qui fait songer aux plus belles œuvres de la Renaissance.

Phot. Martin Saint.

Fig. 192. — Cathédrale de Reims. Tympan de l'arcade accostant le portail nord, vers 1285.

Bas-reliefs : Invention de la Croix par sainte Hélène. Statues : Tentation du Christ.

Les autres statues révèlent des maîtres de tempérament tout à fait opposé. Les délicieuses Vierges de l'Annonciation et de la Présentation sont admirables par l'expression de foi qui se dégage de leur physionomie et par la modestie et la simplicité de leur attitude. Au contraire, la Vierge du trumeau (fig. 208) si voisine par son style de la Vierge dorée d'Amiens, et la reine de Saba adossée à un contrefort reproduisent les traits et le costume des grandes dames du XIIIe siècle; ici la note mondaine se substitue au sentiment religieux et cette nouvelle inspiration est encore mieux marquée dans les statues, aux figures si spirituelles et presque narquoises de saint Joseph et de la prophétesse Anne qui assistent à la scène de la Présentation, ainsi que dans les visages souriants des deux anges, aux têtes trop petites, placés, l'un au portail central, en face de la Vierge de l'Annonciation, l'autre au portail nord, à la gauche de saint Nicaise. (C'est le célèbre sourire de Reims.) On sent que les auteurs de ces belles statues se sont préoccupés surtout de reproduire les traits physiques et d'exprimer les qualités morales de leurs modèles champenois : le programme de décoration religieuse à l'exécution duquel ils devaient contribuer n'a été pour eux que l'accessoire.

1. C'est la première fois que la statue de la Vierge occupe le trumeau du portail central.

A l'intérieur de la cathédrale le même programme avait inspiré la décoration des vitraux anéantis par le bombardement de 1914. La rose septentrionale représentait la création du monde et la chute de l'homme; à l'abside, le Christ en croix était entouré des apôtres et des évangélistes : à la rose sud, Jésus triomphant trônait au milieu des apôtres; la rose occidentale glorifiait la Vierge entre les anges, les rois et les patriarches.

Phot. Rothier.

Fig. 193. — La Présentation au Temple. Cathédrale de Reims. Portail central. (2e moitié du XIIIe siècle.)

En outre, le rôle spécial de la cathédrale de Reims, destinée au sacre des rois de France, était indiqué par les portraits des rois et des archevêques qui ornaient les vitraux. A la façade occidentale, d'autre part, toute la sculpture des parties hautes forme une glorification de la monarchie française. Le couronnement de Marie, placé au gâble central, est comme l'image céleste de l'auguste cérémonie qui se déroule à chaque avènement sous les voûtes de la basilique. Les statuettes de la voussure qui abrite la grande rose et les groupes de grandes statues placées plus haut évoquent les figures de David et de Salomon; non seulement ils sont là comme des modèles que l'Église propose aux souverains, mais les épisodes choisis

dans leur histoire sont justement ceux auxquels la préface, chantée par l'archevêque de Reims avant l'onction royale, faisait allusion. De même au second étage le groupe central du Baptême de Clovis n'est que l'illustration de la prose chantée par le chœur pendant qu'avaient lieu les onctions. Enfin, les cinquante-six statues royales placées de chaque côté de cette scène représentent la série des rois de France, telle qu'on pouvait la dresser au XIVe siècle d'après les catalogues dynastiques officiels[1].

A Rouen, la façade occidentale comprend deux portails de la fin du XIIe siècle (vies de saint Jean-Baptiste et de saint Étienne), et le portail du XVIe siècle où

Phot. Martin Sabon.

Fig. 194. — Portail latéral du croisillon nord de la cathédrale de Reims, fin du XIIIe siècle. Le sein d'Abraham.

Desaubeaux a sculpté un arbre de Jessé. Au contraire le portail de la Calende, au transept sud, et le portail des Libraires, au nord, sont contemporains de la façade de Reims et développent le même thème[2]. A la Calende, un récit détaillé de la Passion avec le Crucifiement au sommet orne le tympan; les voussures sont remplies par les martyrs ; le Christ bénissant se présente au trumeau entre les apôtres. Le portail des Libraires montre au tympan le Jugement Dernier[3] et sur les médaillons des gâbles on aperçoit un motif nouveau, celui du Christ en croix soutenu par le Père. Des statues de martyrs et de vierges sont adossées aux pieds-

1. V. L. Bréhier. La façade de la cathédrale de Reims et la liturgie du sacre (séances de l'Académie des Inscriptions, mars 1915). Les galeries des rois et les catalogues dynastiques (*id.*, février 1916). *La Cathédrale de Reims*, Paris, 1916, p. 130-134. L'histoire de France à la façade de la cathédrale de Reims (*Revue Historique*, juillet 1916).

2. L. Pillion. *Revue de l'Art chrétien*, septembre 1913.

3. Le haut a disparu.

droits ; un médaillon du gâble représente le supplice de saint Pierre crucifié la tête en bas. Les soubassements de ces deux portails forment comme à Bourges des séries indépendantes des scènes principales. Dans les médaillons du portail des Libraires, le récit de la Genèse jusqu'à la mort d'Abel est accompagné des animaux du bestiaire et de scènes fantaisistes. Sur les pilastres adossés au portail de la Calende se déroulent successivement les histoires de Job, de Jacob, de Joseph, de Judith, la parabole du mauvais riche, les vies de saint Ouen et de saint Romain : les épisodes narrés en grand détail se présentent dans une série de quatre-feuilles. Une décoration analogue orne les soubassements de la façade de la

Phot. Martin-Sabon

Fig. 195. — Portail latéral du croisillon nord de la cathédrale de Reims, fin du XIIIe siècle. Les damnés entraînés dans l'Enfer.

cathédrale de Lyon et celle de la cathédrale d'Orvieto (Toscane), exécutées toutes deux entre 1310-1330 ; on y trouve un cycle complet de l'histoire du monde : le règne de la nature (Genèse), l'annonce du règne de la grâce (arbre de Jessé et prophètes), l'Incarnation et la Seconde Venue du Fils de l'Homme.

Le programme iconographique de Reims et de Rouen paraît s'être répandu dans toute l'Europe à la fin du XIIIe siècle. C'est celui qui est adopté à Notre-Dame de Mantes où la distribution des trois portails est la même que celle de Reims[1], à Strasbourg (1290-1330), où la Passion orne le portail central, à Fribourg-en-Brisgau (1271-1310), où, par un symbolisme ingénieux, le Christ en croix sépare les élus et les réprouvés. Bien que les épisodes de la Passion ne comportent pas encore le développement qu'ils prendront plus tard, ils ne laissent pas d'avoir déjà un certain caractère pathétique. Le Christ en croix n'a plus la couronne royale et ses pieds ne reposent plus comme au XIIe siècle sur le « suppedaneum ». A Reims, à Rouen, à Strasbourg et même sur le jubé de Bourges, les

1. Portail sud : Passion. Portail central : Triomphe de Marie. Portail nord : Seconde Venue.

deux pieds du Sauveur croisés l'un sur l'autre sont fixés à la croix par un seul clou qui retient le corps prêt à tomber et le rejette à droite en lui donnant une forme arquée[1]. La tête du Christ n'est plus droite, mais, bien qu'il soit encore vivant, elle s'incline douloureusement sur son épaule. En un mot, le sentiment de la souffrance pénètre pour la première fois dans cette iconographie idéaliste et vient en

Fig. 196. — Statues du portail méridional de la façade de la cathédrale de Strasbourg (1290-1330). Le Tentateur et les Vierges folles.

altérer la sérénité. D'où provenait cette note inconnue jusque-là, à quelle nouvelle expression de la piété correspondait-elle? Pour découvrir la solution de ce problème, il faut abandonner momentanément l'art français et se transporter en Italie.

1. Des crucifix conformes à ce modèle figurent parmi les dessins de Villard de Honnecourt. L'inspiration historique, visible dans les galeries des rois et à la façade de Reims, est représentée au XIVe siècle par le beau portail de Saint-André de Bordeaux, où l'on voit le pape Clément V (Bertrand de Got), au moment où, entouré des six évêques de la province de Bordeaux, il donne au peuple sa première bénédiction pontificale. (Voy. A. Leroux. La statue de Clément V à la cathédrale Saint-André. *Revue Historique* de Bordeaux, 1912, p. 1 et suiv

CHAPITRE XII

LES ORIGINES BYZANTINES ET ITALIENNES DE L'ART PATHÉTIQUE ET PITTORESQUE, XIIIe-XIVe SIÈCLES

I. Le mouvement franciscain et la forme nouvelle de la piété. — II. Son action sur l'art religieux. — III. Les origines byzantines de la nouvelle iconographie. — IV. Sa première pénétration en Europe.

I

Ce fut en effet d'Italie que partit le mouvement qui devait opérer dans l'art occidental la transformation la plus profonde qu'il ait subie depuis ses origines. La forme nouvelle que prit la piété au XIIIe siècle fut la cause essentielle de ce changement.

L'édifice savant de la scolastique, fondé sur la raison et la révélation, ne pouvait suffire à satisfaire les âmes qui voyaient dans une union intime avec Dieu la fin suprême de la religion. Mais le mysticisme avait été l'apanage de quelques esprits d'élite comme Hugue de Saint-Victor : l'originalité de saint François d'Assise fut de le proposer à tous comme un pain quotidien. Le succès prodigieux qu'eut de suite sa parole tient sans doute à son action personnelle, mais il s'explique aussi par l'attente où l'on était d'une voix consolatrice. Ce fut en 1210 qu'Innocent III approuva sa première règle et quelques années plus tard il avait autour de lui tant de disciples que son institut commençait à essaimer de tous côtés. En 1219 il était établi à Paris : en 1221 la fondation du tiers-ordre propageait le mouvement chez les laïques ; en 1226, à la mort de saint François, la conquête de l'Europe était commencée : en 1264 l'ordre comptait 8.000 maisons avec 200.000 religieux. Au même moment saint Dominique fondait dans le midi de la France un ordre destiné à la prédication populaire (1216) : bien qu'ils fussent plus intellectuels que les Franciscains, les frères prêcheurs ne poursuivaient pas moins le même but et se servaient des mêmes moyens. L'action qu'ils devaient exercer sur la piété et par suite sur l'art religieux vint donc renforcer celle des Mineurs.

Le succès des nouveaux ordres est dû à l'idéal qu'ils proposaient au monde :

la question économique résolue par la pauvreté, « cette femme à qui, comme à la mort, nul n'ouvre la porte avec plaisir,... veuve de son premier époux depuis mille et cent ans et plus »[1] ; plus tard les fiançailles de saint François avec dame Pauvreté seront un des épisodes allégoriques de sa vie le plus souvent reproduits par les artistes (fig. 197) ; la question intellectuelle résolue par l'humilité. « La vérité qui reste cachée aux savants, avait déjà dit Joachim de Flore, se révèle aux enfants ; la dialectique ferme ce qui était ouvert, rend obscur ce qui était clair. » La seule

Phot. Alinari.

Fig. 197. — Giotto (1266-1336). Le mariage de saint François avec dame Pauvreté. Basilique inférieure d'Assise (1239-1253).

chose importante est d'être fidèle à Dieu et de vivre selon les préceptes de l'Évangile. Il en résulte que l'ascétisme n'a plus cet aspect chagrin et maussade qui rebute les meilleures volontés. La confiance en Dieu est le fondement même de la piété, mais elle est aussi la source de la joie que l'on ressent à adorer Dieu dans ses œuvres. Rien n'est donc méprisable dans la nature ; les animaux sont nos frères inférieurs ; saint François leur parle et leur prêche comme à des hommes et son imagination fait même vivre les éléments, « notre frère terrible et plein de bonté, le feu, et l'eau, notre sœur chaste et précieuse »[2].

Ce sont cette sensibilité délicate et cette imagination ardente qui expliquent combien parut nouvelle aux hommes sa manière d'interpréter l'Évangile. A la

1. Dante. *Paradis*, XI.
2. Dans le Cantique du Soleil.

froideur et à la complexité de l'homélie allégorique, il substituait le sens vivant, il ne commentait pas, il vivait, il jouait l'Évangile. En 1224 il célébrait la Nativité dans une grotte auprès de Greccio et mimait la scène de Noël. Mais surtout il revivait les angoisses de la Passion ; c'était à la vue d'un crucifix qu'il s'était converti ; les douleurs du Christ étaient les siennes et l'idée du salut, dont elles avaient été le prix, n'en diminuait pas pour lui la compassion. Lorsqu'à la suite d'un jeûne de quarante jours sur le mont Alverne, il reparut aux yeux de ses disciples avec les stigmates du Sauveur imprimés sur sa propre chair, il donna au monde une leçon suprême : vivre avec le Christ dans sa pauvreté comme dans ses souffrances, tel fut désormais l'idéal proposé à la piété chrétienne.

Sans doute, il fallut apporter des tempéraments à la rigueur d'une doctrine qui, pleinement acceptée, eût rendu malaisée la vie sociale. Il y eut cependant quelque chose de changé dans les conceptions religieuses des Occidentaux et l'action de saint François d'Assise, et aussi celle de saint Dominique, fut prolongée par celle de leurs disciples. Le point de vue de la vie chrétienne se trouva modifié; aucun des domaines où elle s'exerçait ne resta à l'abri de ces nouveautés et l'art religieux lui-même, auquel les réformateurs n'avaient nullement songé, en fut transformé. Ils l'enrichirent sans l'avoir voulu de deux modes d'expression qu'il avait ignorés jusque-là : l'émotion dramatique et le sens pittoresque.

Cette action des ordres mendiants sur l'art religieux s'est exercée par l'intermédiaire de leur littérature dans laquelle on trouve déjà toutes les qualités qui seront celles de la nouvelle école. Ainsi qu'on l'a montré[1], la Passion occupe une position centrale dans l'œuvre mystique de saint Bonaventure (1221-1274), qui en a composé un office où chaque heure canoniale commémore un épisode, et qui, dans plusieurs opuscules, comme « l'Itinéraire de l'âme vers Dieu », fait des méditations des souffrances de Jésus la condition essentielle pour atteindre à l'extase, à laquelle nul n'accède « sans passer par le sang de l'agneau ». Il insiste sur la cruauté des souffrances infligées au Christ et célèbre dans une hymne les cinq plaies dans le sang desquelles il faut que nous soyons lavés, de même qu'il revient à plusieurs reprises sur les douleurs infinies de la Vierge, sur sa « Compassion » qui accompagne les supplices endurés par Jésus. L'inspiration poétique, dont saint François avait peut-être puisé les éléments dans sa connaissance de la littérature provençale, lui survécut et les poèmes de Dante se rattachent à cette lignée. Mais des œuvres moins célèbres ont eu, peut-être à cause de leur caractère populaire, une action plus profonde sur l'art. Tels sont les « Fioretti », traduction italienne de la légende de saint François qui fournira aux peintres les motifs les plus charmants de l'iconographie du nouveau saint. Tel est surtout le livre d'un

1. Étienne Gilson. Saint Bonaventure et l'iconographie de la Passion (*Revue d'histoire franciscaine*, octobre 1924).

franciscain italien mis sous le nom de saint Bonaventure, avec les œuvres duquel il offre en effet plus d'un rapport et intitulé : « Méditations sur la vie de Jésus-Christ »[1]. Nous aurons à rechercher si des influences étrangères ne se sont pas exercées sur cet ouvrage célèbre, mais ce qu'il faut d'abord constater, c'est l'aspect entièrement nouveau sous lequel il présente la vie de Jésus. Plus de méthode allégorique, plus de symboles et de figures, mais un effort constant pour atteindre la réalité et replacer les événements dans leur cadre naturel. Le silence des Évangiles sur les détails que l'on voudrait connaître n'embarrasse nullement l'auteur, et son imagination supplée à tout. Puisque Jésus s'est fait homme, il a vécu comme tous

Phot. Alinari

Fig. 198. — Duccio di Buoninsegna (1260-1318). La Maesta, grand retable de la cathédrale de Sienne (1311).

les hommes, et le bon religieux décrit l'intérieur familial de Nazareth sur le modèle d'un ménage d'ouvriers d'une petite ville d'Italie du XIIIe siècle. Aucun détail ne lui échappe et il ne recule pas devant les plus familiers : en Égypte la sainte Vierge gagne sa vie comme une ouvrière avec son fuseau et sa quenouille, et le petit Jésus lui fait ses commissions. Le livre débute par l'intercession des anges en faveur des hommes et la dispute des Vertus devant le trône de Dieu, puis se succèdent les épisodes de l'Enfance de Marie et de Jésus (chap. III-XVII), la Vie Publique (XVIII-LXXIII), avec une longue digression sur la vie active et la vie contemplative, la Passion (chap. LXXV-LXXXIV), avec les détails les plus minutieux et les plus pathétiques, enfin les événements de la Descente aux Limbes à la Pentecôte (chap. LXXXV-LXXXXVIII).

1. *Edit. Scriptores Ordinis Minorum*, de Quaracchi, 1906, t. X et à part (édit. Laroche, Arras 1884). Voir sur cet ouvrage la savante étude du R. P. Livario Oliger, *Studi Francescani*, VII-VIII, Arezzo 1922. L'ouvrage aurait été composé au début du XIVe siècle par un Franciscain italien, il est adressé à une clarisse et se termine par l'exposé d'une méthode pour méditer une partie de la Vie de Jésus chaque jour de la semaine.

On voit quelle distance sépare ce Christ humanisé des figures nobles et sereines qu'avaient conçues les artistes français du XIIIe siècle. Cette nouvelle manière d'interpréter l'Évangile est commune aux ordres mendiants. Dominicains et franciscains paraissent avoir eu une grande influence sur le développement des mystères dramatiques. Eux-mêmes se faisaient impresarii et leurs sermons étaient suivis de véritables spectacles. En 1336, le jour de l'Épiphanie, les dominicains organisent à Milan le cortège des rois mages qui, suivis d'une brillante escorte, se rendirent au son des cloches à l'église où on avait préparé la crèche. Enfin c'est un dominicain, Jacques de Voragine, archevêque de Gênes (1230-1298), qui accomplit pour la vie des saints un travail analogue à celui du pseudo-Bonaventure sur l'Évangile. Sa *Légende Dorée* n'est qu'une adaptation du *Lectionnaire* ou livre de lecture du chœur, mais de ce livre connu des seuls clercs, il a fait un ouvrage populaire qu'il a grossi de légendes nouvelles. Il a offert ainsi aux artistes un répertoire incomparable où toutes les conditions humaines, tous les pays les plus merveilleux sont représentés d'une manière vivante. Ainsi préoccupés d'agir sur les hommes par leurs prédications et par leurs œuvres littéraires, les mendiants ne pouvaient négliger le puissant moyen d'action qu'était l'art religieux. Nous allons voir quels efforts ils firent dans ce sens.

II

Il suffit de considérer quelques-unes des compositions italiennes du XIIIe siècle pour comprendre combien cette influence fut profonde sur l'art. La tentative de renaissance antique, dont l'empereur Frédéric II paraît avoir pris l'initiative et dont la chaire de Nicolas de Pise est le témoignage le plus remarquable, fut arrêtée pour de longues années par le développement du nouvel art religieux. A la différence des églises françaises, les églises italiennes, plus massives, offraient un vaste champ à la peinture. Ce sont donc surtout des peintres de fresques qui ont renouvelé l'art religieux. C'est dans les œuvres des Romains comme Pietro Cavallini, des Florentins comme Cimabue (fin du XIIIe siècle), et surtout Giotto (1266-1336), des Siennois comme Duccio (1260-1318), Simone di Martino (1283-1344), que s'affirment les nouvelles tendances. La basilique à deux étages élevée à Assise de 1239 à 1253 en l'honneur de saint François, décorée par les maîtres les plus renommés d'Italie, est en quelque sorte le berceau du nouvel art ; la chapelle de l'Arena de Padoue, ornée de peintures par Giotto en 1305, le rétable de la cathédrale de Sienne ou « Majesté » exécuté par Duccio di Buoninsegna en 1311, en montrent le magnifique épanouissement (fig. 198).

L'illustration de la vie de saint François fut le point de départ de la rénova-

Phot. Anderson

FRA ANGELICO. — DÉPOSITION DE CROIX.
(Couvent de Saint-Marc, Florence.)

tion. Elle força les peintres à improviser une iconographie nouvelle sur laquelle ne pesait aucune tradition; livrés à leurs propres forces, ils essayèrent de replacer dans son cadre réel cette biographie féconde en détails pittoresques et dramatiques. Les vingt-huit tableaux, dus en grande partie à Giotto et exécutés dans la basilique supérieure d'Assise à la fin du XIIIe siècle, forment une représentation

Phot. Alinari.

Fig. 199. — Giotto (1266-1336). Séparation de saint François d'avec son père. Eglise supérieure d'Assise, fin du XIIIe siècle.

animée et pittoresque de la vie italienne à cette époque. Au lieu du paysage conventionnel de l'iconographie théologique, apparaissent des décors réels : c'est la place d'Assise avec son temple antique transformé en église ou la campagne ombrienne avec ses rochers tourmentés aux flancs desquels s'accrochent des villages fortifiés; c'est la vision d'Arezzo, avec ses maisons étagées les unes sur les autres et dominées par les tours carrées des nobles; c'est encore la belle salle gothique aux arcades ornées d'incrustations, suivant la méthode des Cosmati, dans laquelle le pape Honorius III, assis sur son trône au milieu de ses dignitaires, écoute la prédication de saint François; c'est enfin la foule des personnages de

toute condition, évêques, clercs, nobles, bourgeois, frères mineurs, qui jouent leur rôle dans les épisodes de cette biographie.

Mais une qualité surtout distingue ces compositions : c'est l'émotion pleine de douceur qu'elles expriment et qu'elles cherchent à communiquer au spectateur. Le but de l'art n'est plus d'instruire mais de toucher; il ne s'adresse plus à la raison mais au cœur. Dans les fresques qu'il peignit entre 1310 et 1320 dans la basilique inférieure d'Assise et dans celles, consacrées aussi à la glorification du saint, qui ornent la chapelle des Bardi à Santa-Croce de Florence, Giotto concentre toute sa force d'émotion sur la figure du Poverello ; rien n'est plus touchant que les gestes simples et naturels qu'il lui prête. Parmi les scènes les plus pathétiques il faut citer celle de la séparation de saint François d'avec son père : le palais épiscopal, avec sa masse carrée surmontée d'une loggia, forme le fond du tableau : le bourgeois d'Assise accompagné de ses amis poursuit le rebelle, mais François s'est dépouillé de tous ses vêtements que son père stupéfait tient encore à la main, tandis que d'un geste magnifique l'évêque enveloppe sa nudité dans les plis de son manteau (fig. 199).

Cette recherche nouvelle de l'émotion dramatique apparaît surtout dans l'association constante de saint François et de ses disciples aux épisodes de la Passion. La première série des cinq tableaux de la vie de saint François qui décorent la basilique inférieure d'Assise (milieu du XIIIe siècle), a pour pendant cinq épisodes de la Passion. Les peintres reproduisent fréquemment le miracle des stigmates dont Giotto a fixé l'iconographie [1] : saint François, agenouillé devant l'apparition du Christ dont les membres lancent des rayons qui vont se fixer à ceux du saint. Sur un triptyque de Pérouse attribué à Giunta de Pise (milieu du XIIIe siècle), le portrait de saint François est entouré de la Déposition de croix et d'une Lamentation sur le corps du Christ [2]. Sur un autel portatif exécuté en 1318 par un maître toscan, le miracle des stigmates est placé au-dessous de la Crucifixion [3]. Saint François, saint Antoine de Padoue, saint Dominique sont souvent représentés au pied du crucifix et prennent même quelquefois une part directe au drame du Calvaire. On trouve les deux premiers agenouillés devant la croix à la suite des apôtres sur la mosaïque absidale exécutée en 1291 par Jacques Torriti à la basilique du Latran par ordre de Nicolas IV, le premier pape franciscain. Enfin, dans une Crucifixion peinte par Giotto dans la basilique inférieure d'Assise (1310-1320), en avant du groupe des Juifs qui se retirent, apparaît saint François agenouillé avec tous ses frères. On ne pouvait trouver une manière plus belle d'exprimer l'ardeur avec laquelle le saint avait voulu revivre la Passion.

1. Tableau d'autel (musée du Louvre). Basilique inférieure d'Assise. Chapelle des Bardi.
2. Venturi, *Storia dell'arte ital.*, V, 102.
3. Rome. Collection Sterbini.

Mais ces accents nouveaux, cette recherche de l'émotion sincère et de la réalité pittoresque n'ont pas inspiré seulement les peintres de la vie de saint François ; ils ont contribué aussi à renouveler toute l'iconographie religieuse. S'il paraît impossible que Giotto ait connu les Méditations lorsqu'il exécuta en 1305 les fresques de la Chapelle de l'Arena à Padoue, l'influence du milieu franciscain dont ce livre n'est qu'une expression, ne s'y fait pas moins sentir dans chaque composition.

Fig. 200. — Jacques Torriti. Le Couronnement de la Vierge.
Mosaïque absidale de Sainte-Marie Majeure à Rome (1296). D'après Bertaux, *Rome*, II, p. 86.

A droite de la Vierge, saint Pierre, saint Paul, saint François d'Assise. — A gauche du Christ, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste, saint Antoine de Padoue. — En avant des anges, le pape Nicolas IV et le cardinal Jacques Colonna.

Le décor des scènes religieuses est entièrement modifié. Bien que les trécentistes italiens aient conservé dans une large mesure les thèmes de l'ancienne iconographie, ils ont réussi à remplacer les attitudes et les paysages de convention par des portraits vivants et des représentations réelles : parfois même, bien que l'anachronisme ait été leur méthode favorite, ils ont recherché la couleur locale. Dans le Crucifiement de saint Pierre de la basilique supérieure d'Assise, attribué à Cimabue, on aperçoit deux monuments de Rome antique, la pyramide de Cestius et le phare de Néron, qui sont des reproductions assez fidèles des vestiges vus par l'auteur. Il n'est même pas impossible que les nombreux rapports des franciscains avec la Terre Sainte, où ils sont établis gardiens du Saint-Sépulcre en 1328,

aient eu pour résultat de mettre à la disposition des artistes des documents précis : c'est ce qui expliquerait le grand nombre de traits empruntés au paysage oriental, palmiers, caravanes, maisons arabes, costumes que l'on trouve dans les tableaux de cette époque[1], comme ceux des guerriers mongols aux nattes pendantes qui figurent dans certaines Crucifixions.

Phot. Anderson

Fig. 201. — Duccio. Entrée de Jésus à Jérusalem. Sienne, Musée de la cathédrale.

Les peintres ont cherché surtout à replacer les épisodes du passé dans le milieu même qu'ils avaient sous les yeux. Par exemple la Présentation au Temple de Giotto, à Assise, a pour décor une église gothique avec un autel, derrière lequel on aperçoit l'Arche d'alliance, en forme de châsse supportée par une grosse colonne. De même dans la scène des Rameaux, Duccio remplace la porte de ville conventionnelle qui indiquait Jérusalem par une vue de Sienne avec ses murs crénelés, au-dessus desquels on aperçoit les coupoles de ses églises et les tours qui dominent ses maisons à loggias[2] (fig. 201). Ou bien Simone di Martino imagine de faire porter par des saints au-dessus de la tête de la Vierge le dais aux armes de Sienne qui servait aux jours de fête pour les grandes processions ; le reposoir même sur lequel trône la Madone, avec des anges à genoux effeuillant des roses dans des coupes de cristal, est la reproduction d'un décor réel[3]. La vie des saints est racontée de la même manière : Simone di Martino montre saint Martin armé chevalier par l'empereur Julien qui lui ceint l'épée pendant qu'un page lui attache les éperons et que deux autres serviteurs tiennent le heaume et le faucon[4]. Le décor abstrait et conventionnel fait donc place à la réalité.

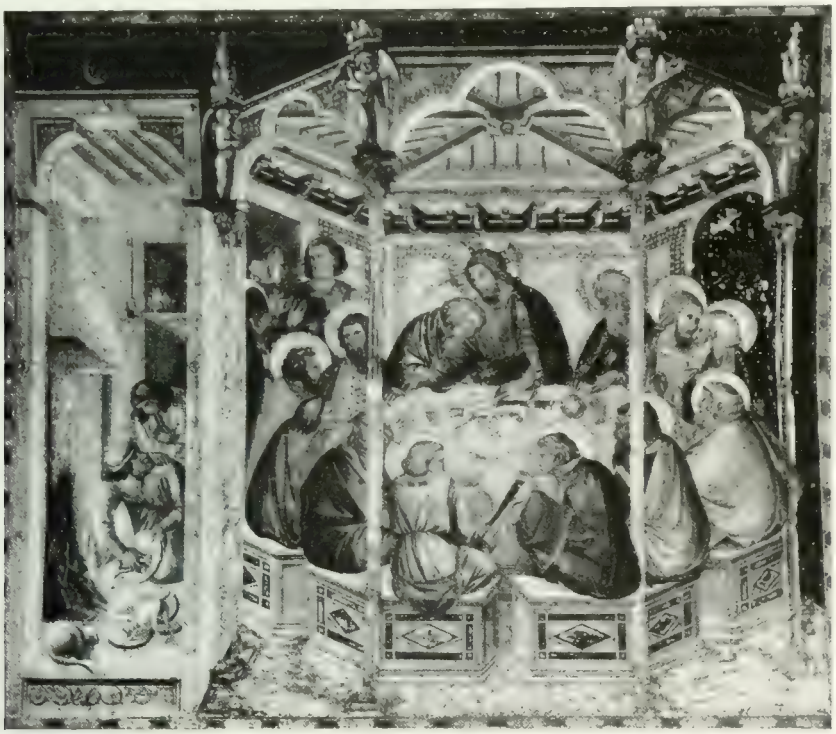
1. L. Gillet, *op. cit.*, p. 108. L'auteur des *Méditations* invoque cette source de renseignements (ch. XVII). Voir les faits nombreux réunis par G. Soulier. *Les influences orientales dans la peinture toscane*. Paris. 1925.

2. Revers du grand rétable de la cathédrale de Sienne, 1311.

3. Maesta du palais communal de Sienne, 1315.

4. Vie de saint Martin, basilique d'Assise, 1333-1339.

Ce souci d'être sincère et de ne reproduire que des détails vrais a porté les artistes à modifier les types, les attitudes des personnages de l'ancienne iconographie et même parfois jusqu'à la disposition des scènes. Les détails les plus familiers, les représentations les plus réalistes et les plus douloureuses ne les ont pas effrayés. C'est Giotto donnant à sa Vierge de l'Arena la figure d'une forte Romaine brune, aux traits accentués, habillée à la mode du XIIIe siècle, sans voile sur la



Phot. Alinari.

Fig. 202. — Pietro Lorenzetti. La Cène. Église inférieure d'Assise, milieu du XIVe siècle.

tête, mais avec d'abondants cheveux enroulés en torsade à la manière d'un diadème. Un thème d'un caractère essentiellement dogmatique comme celui de la Trinité se présente sous une forme émouvante : sur un Missel italien daté de 1252[1] le Père assis sur un large banc porte un Christ en croix au-dessus duquel se pose une colombe, et cette nouvelle formule est désormais adoptée dans l'art occidental. C'est à cette époque enfin que se modifie la disposition de la Cène : Giotto montre le Christ et les apôtres assis autour d'une table carrée, quelques-uns d'entre eux tournant le dos au spectateur ; au réfectoire de Santa Croce de Florence, Taddeo Gaddi adopte le type qui prévaudra, celui du Christ au milieu

1. Bibliothèque de Clermont, mss. 62. Le motif apparaît, comme nous l'avons vu plus haut, à la cathédrale de Rouen, au portail des Libraires, après 1280.

des apôtres, tous assis derrière une longue table à l'exception de Judas qui leur fait face et que l'on reconnaît à l'absence du nimbe autour de sa tête (milieu du XIVe siècle). Tout à fait dans l'esprit de pseudo-Bonaventure, Pietro Lorenzetti[1], dans la basilique inférieure d'Assise, montre, à gauche de la salle du Cénacle, la cuisine où l'on prépare les mets avec un serviteur à genoux près de l'âtre, essuyant une assiette, tandis qu'un chien mange les restes et qu'un chat sommeille paisiblement (fig. 202).

C'est aussi à cette époque que l'Ange de l'Annonciation plie le genou en se présentant devant Marie. Nous avons signalé le premier exemple de cette attitude sur un pilier roman, au cloître de Silos (Vieille Castille), mais il demeure isolé jusqu'à la première moitié du XIVe siècle et c'est alors seulement que la peinture italienne adopte cette formule[2] et qu'on la trouve sur un portail de la cathédrale de Meaux. Il est difficile d'en découvrir l'origine : dans les Méditations l'ange s'incline d'abord et c'est Marie qui plie le genou, puis, à la fin du dialogue l'ange et la Vierge s'agenouillent en même temps pour adorer le Verbe divin. C'est dans cette attitude que Giotto les a représentés de chaque côté de l'arc triomphal dans la chapelle de l'Arena (1305).

De même, la figure théologique de la Vierge de majesté fait place à la Madone souriante, pleine d'une tendre sollicitude pour son nourrisson. Parfois elle lui donne le sein en se penchant sur lui avec un geste plein de naturel[3], ou bien elle approche sa joue de la tête de l'enfant mutin qui lui tend ses petits bras[4]. Jésus n'a plus la gravité que lui prêtait l'art théologique ; c'est un délicieux bébé gras et potelé, presque nu dans les langes où sa mère le tient enveloppé. Sur l'autel portatif de la collection Sterbini, daté de 1318, une Vierge souriante tient un enfant qui ouvre les bras d'étonnement devant le bel oiseau que lui présente saint Joseph[5]. Tout l'esprit des *Méditations* se révèle dans cette jolie scène.

Ainsi les figures du monde céleste se sont rapprochées de l'humanité et l'on en vient à représenter les hommes au milieu d'elles. Nous avons vu les saints franciscains au pied de la croix de Golgotha : ils assistent de même au couronnement de la Vierge sur la mosaïque absidale de Sainte-Marie Majeure exécutée en 1296 par Jacques Torriti (fig. 200). De simples fidèles, des donateurs ne tardent pas à intervenir dans les mêmes scènes, et nombreux déjà sont ceux qui se font présenter à la Vierge par leurs patrons.

1. Peintre siennois mort en 1350.

2. Simone di Martino de Sienne (mort en 1344) : rétable de la cathédrale d'Orvieto, tableaux du Musée des Offices à Florence (A. Michel. *Histoire de l'art*, II, 847, fig. 259) et du musée d'Anvers (Venturi. *Storia dell'arte italiana*, t. V, 627, fig. 512

3. Ambrogio Lorenzetti. Sienne, église San Francisco.

4. Florence. Académie des Beaux Arts, XIIIe siècle.

5. Rome, collection Sterbini. Venturi, *Storia dell'arte ital.*, V, 117, fig. 93.

La figure originale de la Vierge protectrice ou Vierge de miséricorde, qui abrite des foules entières sous les plis d'un ample manteau, est aussi une création de ce temps. L'histoire de ses origines est complexe ; une vision du moine cistercien Césaire d'Heisterbach en fournit le thème[1], mais l'idée du manteau protecteur est plus ancienne : un texte byzantin du IX siècle nous montre un saint abritant sous son manteau un homme et une femme accusés faussement d'hérésie manichéenne et qui avaient eu recours à sa protection[2]. Un missel italien de la bibliothèque de Clermont écrit en 1252 au monastère dominicain de Sainte-Sabine, à Rome, montre dans une initiale enluminée, au début de la fête de la Toussaint, le Christ lui-même abritant tous les saints sous son grand manteau de pourpre[3]. L'idée du manteau protecteur est donc depuis longtemps un thème courant et la Vierge byzantine d'intercession dont l'icone était conservée à l'église des Blachernes de Constantinople relevait de ses deux bras en croix les pans d'un vaste manteau[4] ; bien plus, dans l'un des oratoires des Blachernes on conservait un « maphorion » ou manteau qui passait pour avoir appartenu à Marie et était considéré comme le palladium de la cité[5]. Tels sont les antécédents qui ont pu déterminer la création de la Vierge au manteau, mais cette image n'en est pas moins nouvelle dans l'art et l'originalité consista à abriter sous les plis protecteurs les confréries pieuses qui avaient choisi Marie pour patronne[6].

C'est bien enfin de l'inspiration franciscaine que provient la prédilection du Trecento pour les thèmes de la Passion. Il ne s'agit plus désormais d'en atténuer l'horreur sous les dehors du dogme, mais de les montrer au contraire dans leur réalité pleine d'angoisses. Le pseudo-Bonaventure, qui n'ignore aucun détail, affirme que le Christ a été crucifié avec trois clous et non avec quatre, comme on se l'imagine. Or, c'est justement au XIIIe siècle qu'apparaît la nouvelle figure du Crucifié, les deux pieds croisés l'un sur l'autre et attachés par un seul clou. Dans l'iconographie ancienne les membres du Christ étaient fixés par quatre clous et ses pieds reposant sur une planchette permettaient au corps de conserver l'attitude verticale (fig. 139). Il y avait une certaine grandeur dans cette conception de Jésus gardant sur l'instrument de son supplice toute la majesté d'un Dieu et, comme pour mieux marquer ce caractère, la couronne royale

1. Perdrizet. *La Vierge de Miséricorde*. Paris, 1908.

2. Vie de saint Eustrate higoumène d'Agauros au mont Olympe (773-868) Loparev *Vizantijski Vremennik*, XVIII, 102

3. Bibliothèque de Clermont, manuscrit 62, f° 267 b. (donné aux Dominicains de Clermont par Hugue Aycelin de Montaigu, cardinal de Billom.)

4. Ebersolt *Sanctuaires de Byzance*, 1921, p. 50.

5. Ebersolt, *op. laud.*, p. 48. Perdrizet. *Communication au Congrès des Études byzantines de Bucarest*, avril 1924.

6. Tableau de Lippo di Memmo de Sienne à la cathédrale d'Orvieto (vers 1321) ; dès 1250 le sceau d'une confrérie romaine offre cette image (Perdrizet, *op. laud.*, p. 64

ceignant parfois son front. La croix n'éveillait alors que des idées de triomphe et de salut[1].

Il en va tout autrement désormais : le Christ n'ouvre plus les yeux ; il est mort sur la croix ; son corps décharné, dont on aperçoit les os, n'est plus retenu que par les deux bras, mais le clou qui fixe les deux pieds le rejette à droite en lui donnant une forme arquée ; la tête tombe tristement sur la poitrine. C'est au début du XIIIe siècle que cette vision tragique apparaît sur des peintures italiennes[2] et, bien que l'ancienne figure du Christ vivant sur la croix se soit conservée encore quelque temps, elle a fini par céder le pas à la nouvelle création.

Dès lors les scènes de la Passion occupent dans l'iconographie religieuse une place considérable. Elles sont multipliées, comme il était naturel, dans la basilique d'Assise, où deux grandes Crucifixions ornent les murs de chacun des transepts. A la chapelle de l'Arena, Giotto leur consacre douze compositions ; le revers du grand rétable de Sienne exécuté par Duccio en 1311, en compte jusqu'à vingt-six. Certes, la place que la méditation des souffrances endurées par le Christ tient dans la piété franciscaine suffirait à expliquer cet amour subit des peintres pour ces scènes douloureuses, mais il n'en va pas de même de la ressemblance inattendue que l'on est bien obligé de constater entres les œuvres italiennes et les fresques byzantines exécutées à Mistra aux XIVe et XVe siècles. Une nouvelle question byzantine se pose, qu'il faut chercher à résoudre avant d'aller plus loin.

III

Comment se fait-il, par exemple, que la description de la mise en croix donnée par le pseudo-Bonaventure soit reproduite, au moins dans ses grandes lignes, sur une fresque de la Peribleptos de Mistra ? « On dresse en arrière deux échelles, disent les *Méditations*, l'une au bras droit, l'autre au bras gauche de la croix. Les bourreaux grimpent avec des marteaux et des clous. Une troisième échelle est appliquée à la hauteur où les pieds doivent être attachés. Regardez bien chaque chose. On force le Seigneur Jésus à gravir cette petite échelle, et lui, sans résistance, sans murmure humblement obéit[3]. » Si l'on rapproche ce texte de la fresque byzan-

1 Cf. les épithètes que lui décerne Innocent III : « Mysterium fidei, firmamentum spei, clavis scientiæ, forum iustitiæ, magnificentia regum, gloria sacerdotum », ap. Venturi, V, 2.

2 L'exemple le plus ancien figure sur une peinture du Musée de Pise (Venturi, V, 13, fig. 9). Voyez les nombreux exemples donnés par Venturi, *Storia dell'arte ital.*, V, 1-34, fig. 1-26. En France, une des premières représentations du Christ mort avec les deux pieds cloués par un seul clou est un dessin de l'album de Villard de Honnecourt (première moitié du XIIIe siècle).

3 Méditations, ch. 78. Entre le texte et la peinture il existe des variantes : à Mistra une des échelles est dressée en avant et le pseudo-Bonaventure ne dit pas que Jésus soit monté à reculons à l'échelle ; en fait, des fresques italiennes et serbes montrent Jésus gravissant normalement les échelons (Millet, *Iconographie*

tine, on y retrouve les bourreaux montés sur deux échelles appuyées aux bras de la croix et, de face sur une troisième échelle plus petite, le Rédempteur gravissant les degrés à reculons, la tête inclinée sur la poitrine avec un air de profonde résignation[1] (fig. 203). L'art italien du XIVe siècle a aussi adopté cette interprétation de la scène[2]. Plus tard une autre formule prévalut : Jésus fut cloué sur la croix étendue à terre, puis les bourreaux dressèrent l'instrument de supplice chargé du corps du

Cliché Hautes Études Millet.

Fig. 203. — La Mise en Croix. Fresque de l'église de la Peribleptos. Mistra, milieu du XIVe siècle

Sauveur. Le pseudo-Bonaventure décrit aussi cette seconde formule qu'il donne comme une variante de la tradition. Or, l'art byzantin populaire la connaissait déjà : elle apparaît sur le psautier Barberini qui date du XIIe siècle ; on y voit les bourreaux en train de dresser la croix à laquelle le corps de Jésus est attaché[3].

de l'Évangile, fig. 413-416), mais l'inspiration n'en est pas moins la même et la dépendance d'une source commune est évidente.

1. Millet. *Monuments byzantins de Mistra*, pl. CXXIII, 3.

2. Exemples cités par Gillet, p. 122, n. 1, et Mise en croix de Guido di Ghezzo (première moitié du XIVe siècle). *Rev. de l'Art chrétien*, 1888, p. 284. Cf. la Mise en croix d'un maître vénitien inconnu du XIVe siècle. Venise, *Académie des Beaux-Arts*, n° 26.

3. Millet. *Iconographie de l'Evangile*, fig. 425. Le dialogue de pseudo-Anselme, œuvre apocryphe du XIIIe siècle décrit aussi cette mise en croix (*Patrologie latine*, 159, 282), tandis que pseudo-Bède (même époque) décrit la formule de Mistra (*Patrol. lat.*, 94, 566).

L'inspiration est donc identique, mais d'autres rapprochements sont également décisifs. Chacun des épisodes de la Passion, interprétée par les primitifs italiens, a son équivalent dans l'art byzantin. Voici la figure si dramatique du Christ de pitié, les deux mains croisées sur la poitrine sanglante, debout, dans l'attitude de la résignation douloureuse : d'après une légende il apparut ainsi à saint Grégoire le Grand au moment où il célébrait la messe. En Occident la plus ancienne représentation de la messe de saint Grégoire, qui n'avait jamais été signalée jusqu'ici, se trouve sur un missel enluminé à Rome en 1252 au couvent des Frères Prêcheurs de Sainte-Sabine[1]. Elle se trouve aussi sur la chaire de Jean de Pise (1310), et, depuis cette époque, elle décore assez fréquemment des tombeaux[2]. Mais cette figure ne paraît être que la reproduction d'une icone byzantine conservée à Rome à Sainte-Croix de Jérusalem et dont un graveur flamand du XVIe siècle, van Mecheln, a donné la reproduction[3] : bien plus, le Christ « poussé vers la croix », ἑλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ, du reliquaire byzantin de Gran (Hongrie), bien que vêtu d'une longue robe, a exactement la même attitude, et une icone appelée l'« elkomenos » avait donné son nom à une église de Monemvasie[4] ou Malvoisie. Si l'on réfléchit aux rapports fréquents qui unissaient au XIIIe siècle la principauté française de Morée dont Malvoisie, conquise en 1251, faisait partie, aux villes commerçantes d'Italie, on s'expliquera comment ce motif byzantin a pu pénétrer en Occident.

Les crucifiements byzantins du XIVe siècle présentent aussi les plus grands rapports avec la nouvelle composition adoptée en Italie. Le Christ de Mistra avait la tête pendante et le corps rejeté à droite en arc de cercle, ainsi que sur les crucifix italiens[5]. De même la foule pittoresque des Juifs et des soldats romains, qui se presse entre la croix du Rédempteur et celles des deux larrons, apparaît en même temps sur les œuvres italiennes et à Mistra[6]. La composition relativement simple de Mistra se complique sur les fresques de Giotto et surtout sur le grand rétable de Sienne, où Duccio a opposé au groupe des saintes femmes la foule des Juifs, qui se dresse avec des imprécations et des gestes de stupeur (fig. 204).

Dans les Dépositions de croix occidentales, Joseph d'Arimathie reçoit dans ses bras le corps du Sauveur et Marie baise avec ferveur sa main pendante. A Mistra c'est la Vierge elle-même qui étreint son fils et laisse tomber son visage sur le sien[7], et c'est une des saintes femmes qui baise la main du Christ. Il en est de

1. Bibliothèque de Clermont, mss. 62, f° 2 a. Sur ce manuscrit, voir plus haut, p. 335.
2. Mâle, *Art religieux à la fin du moyen âge*, p. 94-95.
3. *Id.* Le sujet est accompagné d'une inscription grecque illisible.
4. XIe siècle. Schlumberger, *Epopée byzantine*, I, p. 81. Bertaux, Le byzantinisme du Greco (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1913, I, p. 34-35).
5. Millet, *Mistra*, Pl. CV, 1.
6. Millet, Pl. CV, 1-CXVII, 2.
7. Millet, Pl. CXXII, 3. Nous avons vu que le premier exemple de ce thème apparaît dans les fresques de Cappadoce (Voir plus haut, p. 155).

même sur une fresque d'Aquilée du XIIe siècle [1] et dans les œuvres des trécentistes [2]. Sur le triptyque de Pérouse attribué à Giunta et exécuté en 1250, on voit même comme à Mistra Nicodème agenouillé et maniant les longues tenailles avec lesquelles il s'efforce d'arracher le dernier clou qui retient les pieds du Sauveur [3]. La parenté entre l'art italien et l'art byzantin est donc ici bien évidente.

Phot. Alinari

Fig. 204. — Duccio. La Crucifixion (1311). Sienne, Musée de la cathédrale.

Mais voici mieux : un sujet absolument particulier à l'art byzantin, inspiré sans doute par les coutumes funéraires du peuple grec [4], a pénétré dans l'art italien au XIIIe siècle sans se propager dans les autres pays d'Occident. C'est le motif du « thrène » ou de la lamentation de Marie qui apparaît dans les miniatures byzan-

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1913, p. 177.
2. Duccio. Rétable de Sienne.
3. Il en est de même sur la fresque d'Aquilée.
4. Cf. les lamentations de Psellos (XIe siècle) sur le corps de sa sœur (Rambaud. *Etudes sur l'histoire byzantine*, p. 124).

tines du XIIe siècle[1]. A Mistra le corps de Jésus est étendu sur une sorte de lit de parade en face de la croix vide à laquelle est restée appliquée l'échelle : au chevet de son fils, Marie se tord littéralement dans la douleur, tandis que les apôtres laissent éclater leur chagrin et qu'au ciel deux anges s'enfuient à tire d'ailes avec des gestes de détresse. Or, à la chapelle de l'Arena, Giotto a consacré à cette scène un de ses tableaux les plus émouvants : ici Marie a passé les bras autour du cou de

Phot. Alinari.

Fig. 205. — Giotto (1266-1336). Le thrène. Fresque de la chapelle de l'Arena à Padoue (vers 1303).

son fils et le regarde avec une tendresse poignante : au ciel volent des essaims d'anges qui manifestent leur douleur par les gestes les plus tragiques (fig. 205)[2].

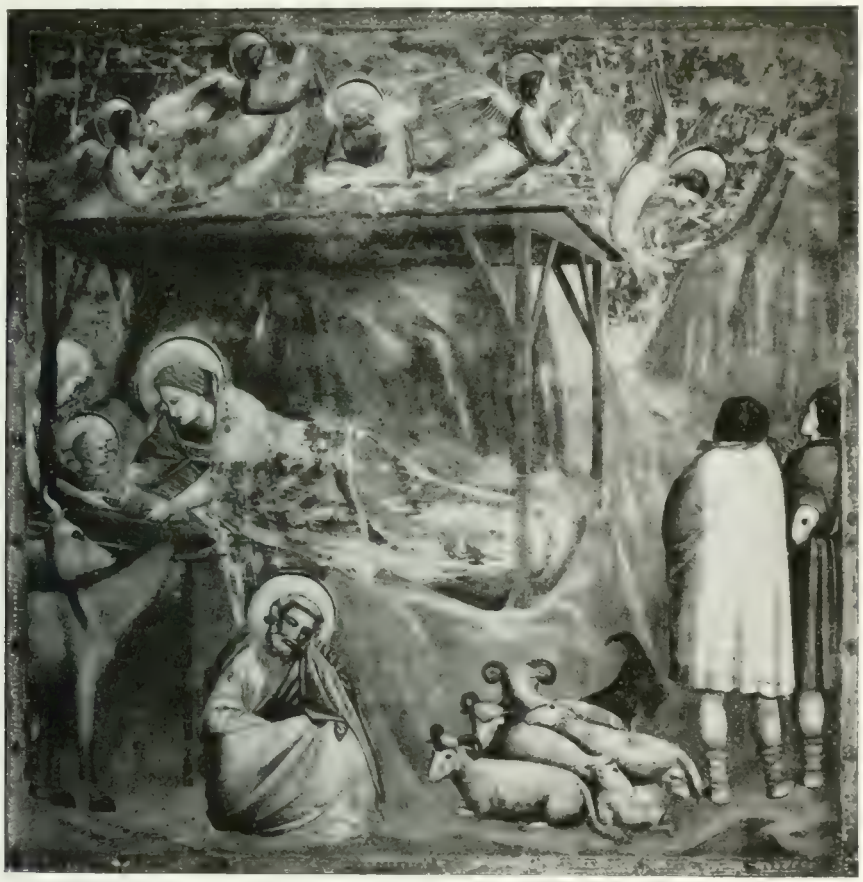
Mais ce n'est pas seulement dans le récit de la Passion, c'est dans toute l'iconographie religieuse que les rapports entre l'école byzantine et l'école italienne du XIVe siècle semblent intimes. On a remarqué déjà[3] les ressemblances entre les

1. Millet. *Iconographie de l'Évangile*, p. 489 et suiv. La tradition est mentionnée par saint Bonaventure (Office de la Passion : « Domine Jesu Christe qui . . . in tuæ matris manibus, ut pie creditur, recipi voluisti. » Gilson, *op. laud.*, p. 13.

2. Ce thème a été traité dans l'église supérieure d'Assise, au Baptistère de Florence, et au XVe siècle par Fra Angelico à Florence. (*Revue de l'Art chrétien*, 1906, 346.) (Pl. IX.)

3. Diehl. *Études byzantines*. Paris, 1905, p. 423-428.

mosaïques de Kahrié-Djami, à Constantinople, relatives à la jeunesse de la Vierge, et les fresques de Giotto consacrées au même sujet à la chapelle de l'Arena : les peintures de Padoue apparaissent comme une libre interprétation de l'œuvre byzantine à laquelle elles sont cependant antérieures. Il en est de même de tous les autres sujets : les Italiens ont animé les scènes religieuses suivant leur tempéra-



Phot. Alinari

Fig. 206. — Giotto. La Nativité et l'Annonce aux bergers. Fresque de la chapelle de l'Arena à Padoue (vers 1303).

ment, donnant à leurs personnages les traits de leurs contemporains et leur costume national, couvrant les fonds avec les paysages et les édifices de leur pays ; surtout ils ont eu plus que les maîtres byzantins le sens de la perspective linéaire et des attitudes naturelles, et encore trouve-t-on chez Giotto et même chez Duccio des exemples caractérisés de perspective à rebours [1], comme s'ils n'avaient pas su se dégager entièrement de leurs modèles orientaux. A travers toutes les

1. Dans l'Entrée à Jérusalem, au rétable de la cathédrale de Sienne (1311), les têtes des derniers rangs de la foule qui sort de la ville sont plus grosses que celles des premiers rangs (fig. 201).

différences de style, on discerne entre les deux écoles une inspiration iconographique commune.

Nous avons déjà montré comment la scène de la Résurrection de Lazare, développée dans l'art byzantin, a été reproduite par Giotto avec exactitude[1]. De même on a remarqué que dans la Nativité, l'épisode du bain de l'Enfant Jésus, abandonné par les maîtres gothiques du XIIIe siècle, reparaît brusquement dans l'art occidental au XIVe siècle[2], mais ce sont les maîtres italiens qui ont repris cette tradition[3] et elle leur est commune avec l'art byzantin de Mistra[4]. Le décor même de la Nativité commence à perdre son caractère de symbolisme théologique pour devenir plus réel et la même évolution s'accuse dans les deux écoles. A Kahrié-Djami[5], à Mistra[6], la crèche est devenue la vulgaire mangeoire derrière laquelle on aperçoit l'âne et le bœuf, mais la Vierge étendue sur un lit détourne toujours tristement la tête, comme pour rappeler l'idée du sacrifice auquel son fils est destiné. Giotto a adopté ce thème, mais avec des variantes importantes. A l'Arena la crèche est un hangar couvert de chaume porté par quatre pieux, au-dessus duquel volent les anges. L'Enfant est couché dans une auge véritable et non sur l'autel imaginé par les maîtres romans ; la Vierge ne détourne plus la tête, mais, aidée d'une sage-femme, elle pose dans cet abri le nouveau-né avec un geste de tendresse maternelle (fig. 206). Sur la fresque de la basilique d'Assise (1310-1320), ce sentiment s'accuse encore davantage : Marie, levée sur son séant, a pris son enfant dans les bras et le considère avec amour.

Parmi les motifs nouveaux qui apparaissent dans l'iconographie byzantine au XIVe siècle, nous avons trouvé la figure sinistre de la Mort qui se dresse devant les hommes pour leur rappeler ce qu'ils seront après leur brève existence[7]. La Mort du psautier de Munich, la Mort qui va hanter l'imagination des maîtres occidentaux pendant trois siècles, se montre en Italie dès le début du XIVe siècle dans les œuvres de Giotto. Parmi les fresques de la salle capitulaire des Frères Mineurs de Padoue (1365), Giotto avait représenté la Mort sous la forme d'un squelette animé. Dans la basilique inférieure d'Assise (1310-1320), il a montré saint François prêchant devant un cercueil dans lequel on voit un squelette au rire macabre, la couronne royale posée de travers sur son cadre. On sait avec quelle âpre verve les trécentistes italiens ont développé cette idée, sur le rétable du maître-autel de Santa Croce à Florence où Taddeo Gaddi montre la Mort chevauchant sur un

1. Voy. p. 166-167.
2. Mâle. *Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 35-36.
3. Giotto, chapelle de l'Arena.
4. Millet. Pl. XCV, 8.
5. Schmitt. *Kahrié-Djami*, pl. XXXIII.
6. Millet. Pl. CXVIII, 1 ; CXXXIX, 2.
7. Voy. p. 174.

buffle noir parmi des monceaux de cadavres (1362), et surtout dans les grandes compositions du Campo Santo de Pise (1370) qui représentent le triomphe de la Mort.

Les mêmes observations peuvent s'appliquer à la scène du Jugement Dernier; nous avons vu l'aspect logique et bien ordonné qu'il avait pris dans l'art occidental : la composition de Giotto à l'Arena est encore toute byzantine. Sans doute il s'est amusé à peindre ses contemporains dans la troupe des élus, mais il a gardé, malgré plusieurs variantes, l'ordonnance byzantine : le Christ apparaissant dans une gloire au milieu des douze trônes des apôtres et le fleuve de feu qui, s'échappant de la gloire centrale, vient envelopper les damnés dont les supplices variés sont peints avec une verve inconnue à l'art français du XIIIe siècle et que l'on retrouve au contraire dans les peintures de Mistra [1].

Ainsi on a eu raison de dire que l'art italien du XIVe siècle était profondément imprégné de byzantinisme, mais l'art byzantin que l'on peut comparer aux compositions des Siennois et des Florentins n'est pas l'art officiel et théologique qui règne dans les églises du XIIe siècle; c'est avec l'art pittoresque et pathétique de Mistra, dérivé, nous l'avons dit, du courant monastique et populaire dont les fresques cappadociennes nous ont conservé des spécimens, que l'art italien des trécentistes offre les plus grandes ressemblances.

Si l'on s'en tenait à la chronologie, on serait obligé de conclure que les maîtres de Mistra et de Constantinople sont venus chercher des inspirations en Italie. Les premières compositions d'Assise datent de la dernière moitié du XIIIe siècle; la chapelle de l'Arena fut peinte en 1305; en revanche les mosaïques de Kahrié-Djami n'ont pas été exécutées avant 1310 et les peintures des églises de Mistra appartiennent surtout à la deuxième moitié du XIVe siècle et au XVe siècle : la Pantanassa ne fut fondée qu'en 1428.

Il suffit d'avoir considéré quelques-unes des œuvres des deux écoles pour rejeter bien loin une pareille hypothèse. Il faudrait, afin de la justifier, expliquer comment il se fait que les copies byzantines soient plus simples que les modèles italiens; il faudrait supposer aussi que les maîtres byzantins ont écarté de parti pris et sans exception tous les détails de couleur locale italienne, remplaçant les costumes florentins ou siennois par des vêtements antiques, substituant aux paysages italiens leurs architectures pompéiennes. Ces rapports entre les deux écoles s'expliquent admirablement au contraire si l'on admet que les Italiens, après avoir accepté les thèmes byzantins les ont interprétés librement, en donnant aux figures et aux attitudes plus de naturel, aux paysages plus de précision, aux compositions plus de fantaisie et de pittoresque. Or, comme Giotto et Duccio

1. Cf. le Jugement Dernier de la sacristie de la cathédrale de Trévise, rétable du XIVe siècle, où l'on retrouve l'Etimasia et le fleuve de feu embrasant les damnés.

n'ont pas pu imiter les peintures de Mistra, c'est ailleurs qu'il faut chercher leurs modèles[1].

L'art byzantin monastique et populaire, dont les fresques de l'Italie du Sud et des grottes de Cappadoce nous conservent quelques traces, a inspiré, nous l'avons vu, l'école byzantine du XIVe siècle ; nous avons même constaté que plusieurs motifs de cet art ont pénétré dans l'iconographie romane et même gothique. Telle est l'origine des figurines tenues dans un drap par un ange ou par un patriarche et qui représentent les âmes dans le sein d'Abraham. On peut suivre leur histoire depuis le moment où elles apparaissent sur les fresques coptes de Baouit (VIe siècle)[2] jusqu'aux Jugements derniers de nos cathédrales françaises, en passant par les peintures des grottes cappadociennes. Il faut donc admettre que l'art occidental, peu touché par l'influence de l'art byzantin officiel, a été, au contraire, en contact permanent avec l'art monastique d'Orient. L'Italie méridionale, où les monastères basiliens étaient nombreux, fut sans doute un des intermédiaires entre les deux écoles[3], mais il faut tenir aussi compte des couvents grecs qui existaient dans l'Italie centrale (Grottaferrata), et jusqu'en Toscane, et de l'influence vénitienne qui a pu aussi avoir son rôle[4]. L'art italien était donc comme assiégé par les influences byzantines et lorsque, au XIIIe siècle, le mouvement franciscain amena dans les esprits une révolution morale, un élan de mysticisme qui n'est pas sans rapports avec celui qui agitait l'Église grecque au même moment, ce fut à cet art monastique byzantin que les artistes demandèrent les modèles iconographiques qui répondaient à l'aspect nouveau de la piété chrétienne.

L'importation des icones byzantines, dont le motif du Christ de pitié nous a fourni un exemple, a dû tenir une place considérable dans ce mouvement. Plusieurs de ces icones, dont l'étude systématique reste à faire, sont encore conservées dans les églises et les musées de l'Italie du Nord. Mais en outre, et c'est là, croyons-nous, un aspect de la question qui n'a pas été suffisamment éclairci, il est possible de prouver que les ouvrages franciscains où les trécentistes italiens ont trouvé des inspirations, dépendent eux-mêmes de sources byzantines, qui révèlent des rapports intimes avec l'art monastique et populaire. Le récit du pseudo-Bonaventure a un air de naïveté et de spontanéité qui dissimule probablement des

1. Millet. *Iconographie de l'Évangile*, p. 625 et suiv., a montré que c'est surtout au XIIIe siècle que l'Italie a reçu les thèmes byzantins interprétés par le Trecento.

2. Jean Maspero. *Séances de l'Académie des Inscriptions*, 1913, p. 293, fig. 2.

3. Un manuscrit milanais originaire de l'Italie méridionale (Muñoz. *Exposition de Grottaferrata*, p. 94) montre l'épisode du miracle des mains coupées dans les funérailles de la Vierge. Or, ce motif familier à l'art byzantin apparaît pour la première fois en Occident aux verrières d'Angers (fin XIIe siècle) et à l'abside de Notre-Dame de Paris, sculptures extérieures, XIVe siècle (Millet. *Revue archéologique*, 1912, II, 339).

4. Un tableau byzantin en mosaïque représentant les Mystères de la Vierge (Baptistère de Florence) fut donné en 1394 par une Vénitienne qui le tenait de son mari au service des empereurs de Constantinople ; il provenait de l'oratoire de Jean Cantacuzène (Dumont. *Revue archéolog.*, 1870, II, 339).

Phot. Bulloz

Jean Fouquet. — Couronnement de la Vierge.
Heures d'Étienne Chevalier. (Musée Condé, à Chantilly).

emprunts étrangers. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut expliquer la concordance si étonnante que nous avons signalée entre sa description de la Mise en croix et l'exécution de ce sujet à la Peribleptos de Mistra. Mais surtout le thème fondamental de son récit de la Passion, le parallèle qu'il établit sans cesse entre les souffrances du Christ et celles de Marie ne lui appartient pas davantage. Nous verrons quelle place considérable cette idée de la « compassion » de la Vierge a tenue dans l'art du xve siècle ; nous avons pu déjà apprécier l'importance qu'elle a dans l'iconographie de Mistra et dans celle des primitifs italiens. Elle est aussi étrangère à l'art byzantin officiel qu'aux maîtres français du xiiie siècle : sur la mosaïque de Daphni aussi bien que sur le jubé de Bourges, Marie se tient debout au pied de la croix, calme et résignée ; dans les œuvres italiennes et byzantines du xive siècle au contraire elle s'évanouit dans les bras des saintes femmes. Or cette idée d'une passion de la Vierge, parallèle à celle du Christ, qui apparaît pour la première fois en Occident dans la « Lamentation de la Vierge Marie » attribuée à saint Bernard, était familière à la littérature ascétique des Grecs. Nous avons déjà vu avec quelle abondance elle est développée dans un sermon de Maximos Planudes (1260-1310), mais il est possible de remonter beaucoup plus haut [1]. Des hymnes liturgiques ou « canons » en usage le samedi saint dans l'Église grecque, qui datent du viiie et même du vi^e siècle, développent le dialogue émouvant entre Jésus cloué sur la croix et Marie « transpercée du glaive de la douleur » [2].

La forme se rapproche de celle des homélies dramatiques qui tenaient dans l'Église grecque la place de nos « mystères » occidentaux : il n'est pas invraisemblable que le motif de la « Compassion » ait cette origine. Un sermon de Siméon Métaphraste (deuxième moitié du xe siècle), qui n'est peut-être qu'un remaniement d'une de ces homélies dramatiques, développe le thème dans toute son ampleur. Marie pleure sur la tête frappée du roseau, sur la bouche abreuvée de fiel, sur la joue souillée du baiser infâme, sur la main percée de clous, sur la poitrine blessée par la lance. L'idée de la compassion revient sans cesse dans ces discours : « Tes mains et tes pieds sont transpercés, mais je sens que ces clous sont attachés à mon âme. Ta poitrine a été percée de la lance, elle a percé mon cœur en même temps. Par tes douleurs je suis avec toi crucifiée. [3] »

On voit quelle est l'origine lointaine de la figure de la Vierge de douleur. A l'époque même où Siméon Métaphraste écrivait ce discours, les fresques de Toqale et de Gueureme (Cappadoce) montraient la Vierge embrassant avec ardeur le corps de son fils après la Déposition de croix.

1. Textes réunis par La Piana. *Le rapprensetazioni sacre nella letteratura bizantina. Grottaferrata*, 1912, p. 335.

2. Romanos le Mélode, vi^e siècle (éd. Krumbacher. *Die Akrostichis in der griechischen Poesie*. Munich, 1904, p. 658-674). Constantin Hagiopolitis, évêque de Maïoumas (Phénicie) vers 734. (*Patrologie grecque*, 98, 488).

3. *Patrologie grecque*, 114-212.

A l'origine de la plupart de ces thèmes pathétiques se trouvent presque toujours des sources littéraires parfois très anciennes, poésies des mélodes, homélies dramatiques, etc... C'est sans doute par des intermédiaires occidentaux (pseudo-Bède, pseudo-Anselme, etc...) que ces motifs ont pénétré dans le texte des Méditations, mais leur origine n'en est pas moins lointaine et ils attestent l'ampleur du mouvement qui n'a cessé d'entraîner l'Église grecque du moyen âge dans les voies du mysticisme. Tel détail qui semble de l'invention de pseudo-Bonaventure, par exemple après la Résurrection Jésus réservant à sa mère sa première apparition, figure déjà dans le canon de Romanos le Mélode[1] et, comme l'a montré G. Millet, le « Thrène », les lamentations de Marie sur le corps de Jésus, n'ont pas une origine différente[2].

Nous avons maintenant l'explication de la concordance extraordinaire que l'on remarque entre l'iconographie byzantine et l'iconographie italienne du XIVe siècle : elles sont deux rameaux séparés, mais rattachés à un tronc commun. Non seulement l'art monastique né en Syrie et en Égypte à la fin de l'antiquité, enrichi de motifs nouveaux après la querelle des images, a renouvelé l'art byzantin, mais l'art occidental lui-même n'a pas échappé à sa puissante étreinte. Le mouvement mystique qui s'est produit dans l'Église grecque au XIIIe siècle, le mouvement franciscain qui à la même époque modifiait le tour de la piété occidentale ont également trouvé dans le charme familier et dans les accents pathétiques de cette école populaire les moyens d'expression qui leur étaient nécessaires pour agir sur les âmes. L'art allégorique et théologique longtemps dominateur a été comme submergé par ce courant de tendresse et de pitié. Par l'intermédiaire de la littérature franciscaine et des icones byzantines importées en Italie, les trécentistes ont reçu les thèmes qu'ils ont su adapter au génie de leur race et à la perfection de leur technique.

IV

Dès la fin du XIIIe siècle les nouvelles tendances de l'art religieux se manifestent au delà des Alpes. C'est à cette époque, nous l'avons vu, que le programme de décoration iconographique des cathédrales françaises commence à faire une place au cycle de la Passion. A Reims, à Rouen, à Strasbourg le crucifix sculpté sur les portails est conforme à la figure réaliste adoptée en Italie ; à Reims et à Strasbourg sa tête porte même la couronne d'épines. Le même type apparaît sur le

1. Krumbacher, *op. laud.*, p. 668-669, vers 239-245. Jésus sur la croix console Marie et lui dit : « Aie confiance, mère, car c'est toi qui me verras la première sortir du tombeau. »

2. Millet. *Iconographie de l'Évangile*, p. 489-491.

psautier de Besançon exécuté pour une religieuse cistercienne vers 1250, sur un croquis de l'album de Villard de Honnecourt, sur un bréviaire de Châlons-sur-Marne peint avant 1297. A Strasbourg un squelette est couché dans un cercueil au pied de la croix ; sans doute il représente Adam, que le sacrifice du Christ a sauvé avec ses descendants de la mort éternelle, mais l'apparition de cette figure ainsi étalée indique un progrès de l'art réaliste et pathétique.

1 Phot. Martin-Sabon

2 Phot. Neurdein.

Fig. 207 et 208. — Madones françaises du XIIIe siècle.

1. La Vierge, portail nord d'Amiens, début du XIIIe siècle. — 2. Trumeau du portail central de Reims (vers 1285).

D'autres innovations ont lieu presque en même temps. Dès 1246 les miniatures d'une Bible exécutées à Würzbourg pour des dominicains montrent saint Dominique et saint François agenouillés dans la scène du Crucifiement avec, en face d'eux, la Vierge percée d'une épée[1]. Ce n'est pas sans intention non plus qu'à la tête du cortège des élus du Jugement Dernier on a placé des franciscains, à Amiens en 1225, au Mans vers 1250, à Bourges en 1275. La Crucifixion du

1. Durrieu (Michel. *Hist. de l'Art*, II, 365).

portail de la Calende à Rouen a une allure dramatique et pittoresque qu'on ne trouve pas dans l'iconographie française antérieure[1] : comme dans l'art italien les figures symboliques du soleil, de la lune, et celles des deux Églises ont disparu : c'est dans un cadre réel que le sacrifice s'accomplit. D'un côté les soldats romains avec des armures du XIIIe siècle, de l'autre le groupe des Saintes Femmes animent la scène : une de celles-ci laisse tomber sa tête avec douleur sur le sein de la Vierge et les anges volent autour de la croix avec des gestes véhéments qui rappellent tout à fait la composition de Giotto à l'Arena de Padoue.

Au portail de la Vierge de la cathédrale de Meaux (exécuté sur les plans de Nicolas de Chaumes après 1327), l'ange de l'Annonciation s'agenouille devant Marie assise derrière un prie-Dieu sur lequel est ouvert un livre, tandis que la figure de Dieu le Père sort d'un nuage[2]. Dans la statuaire française la Madone portant l'Enfant commence à perdre son caractère grave et majestueux; elle n'est plus qu'une tendre mère qui sourit familièrement à l'Enfant Jésus. Un des premiers exemples est la statue de la Vierge dorée d'Amiens (transept sud, 1270); l'Enfant qui répond au sourire de sa mère manie dans ses petites mains le globe du monde comme il le ferait d'un jouet[3]. Une miniature du Bréviaire de Belleville (1345), une statue de Madone assise sur une chaire à arcature gothique (Clermont, Notre-Dame du Port), montrent la réapparition du vieux motif de la Vierge allaitante[4]. L'Enfant Jésus de la Vierge en argent de Jeanne d'Évreux (1329, musée du Louvre[5]), celui de la gracieuse Vierge à l'oiseau de Volvic (Puy-de-Dôme) sont nus jusqu'à la ceinture. La Vierge à l'oiseau porte la couronne des comtesses d'Auvergne[6].

Ainsi le nouvel esprit qui règne dans l'art religieux se manifeste au même moment sur les points les plus divers. Ce n'est que dans la deuxième moitié du XIVe siècle que l'aspect de l'iconographie s'en trouvera modifié. Les traditions des maîtres gothiques étaient si fortement établies qu'il a fallu plus d'un siècle pour les transformer. On ne peut guère douter d'ailleurs que les premiers symptômes de changement ne révèlent l'action des maîtres italiens qui commençaient dès cette époque à travailler au delà des Alpes. Les comptes de Philippe le Bel et de ses fils montrent des peintres italiens au service des rois de France entre 1304 et 1322.

1. L. Lefrançois-Pillion (*Revue de l'Art chrétien*, 1913, p. 288).
2. Boinet. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, p. 184.
3. Cf. la Vierge à l'oiseau, Riom, Notre-Dame du Marthuret.
4. Mâle. *Art religieux à la fin du moyen âge*, p. 148. — H. du Ranquet. *La Vierge allaitante de Notre-Dame du Port*. Clermont, 1918.
5. Mâle, *op. laud.*, p. 147.
6. H. Lapauze. *Renaissance de l'Art français*, juin 1921. Sur le thème de la Vierge à l'oiseau, voir l'explication ingénieuse de Clément Huart (*Mélanges, Schlumberger*, II, 368) qui y voit une interprétation de « l'Evangile de l'Enfance » d'après lequel Jésus enfant pétrissait des oiseaux d'argile et leur donnait la vie.

Des tableaux italiens sont vendus à Paris par un certain Jean de Gand en 1328 et acquis par une comtesse de Flandre. Ce sont surtout les papes d'Avignon qui contribuent à attirer les Italiens en France : vers 1340 Simone di Martino de Sienne est au service de Jean XXII. Une de ses fresques conservée à Notre-Dame des Doms montre une Vierge tendre et familière assise à terre sur un coussin au milieu des anges[1]. Plusieurs manuscrits de la première moitié du XIVe siècle, enluminés par Jean Pucelle (Bible de Robert de Bylling, Bréviaire de Belleville, etc.), montrent dans leurs fonds de tableaux des architectures italiennes dont l'origine ne saurait laisser aucun doute. Ce sont donc des maîtres italiens qui ont commencé à répandre en Europe les nouvelles interprétations de l'art religieux qui s'étaient créées dans leur pays sous l'influence du mouvement franciscain et sous l'inspiration du vieil art monastique venu d'Orient. Ce mouvement allait transformer l'aspect de l'art occidental, mais la perfection technique que les maîtres français avaient acquise devait les sauver de l'imitation servile.

1. Sur les peintres italiens en France, voy. Durrieu Michel. *Histoire de l'Art*, III, 104-105, 142.

CHAPITRE XIII

L'ART RÉALISTE ET MYSTIQUE, FIN XIVe-XVe SIÈCLES

I. Les ressources techniques de l'art naturaliste. — II. L'iconographie des dévotions nouvelles. — III. Les images des saints et leur histoire. — IV. L'ancien programme d'enseignement dogmatique et moral. — V. L'idée de la Mort. — VI. Le Jugement Dernier et les visions de l'Apocalypse.

I

Si la propagation de la nouvelle iconographie en Europe avait eu lieu deux siècles plus tôt, l'originalité artistique eût pu être singulièrement compromise. L'Occident eût connu, comme à l'époque barbare, une nouvelle période de sujétion. A la fin du XIVe siècle au contraire les maîtres gothiques avaient amené leurs procédés techniques à une telle perfection, leur sens de la nature et de la vie était devenu si délicat qu'il leur était impossible de ne pas rester personnels. Les Italiens avaient traité librement les motifs de la vieille iconographie monastique en accommodant, et les décors, et les costumes à la mode de leur pays et de leur temps. Les maîtres du XVe siècle, français, allemands, espagnols, firent subir aux thèmes qui leur étaient proposés une transformation encore plus profonde : ils acceptèrent la méthode de la nouvelle iconographie et s'en pénétrèrent si complètement qu'ils parvinrent à augmenter encore la puissance de ses moyens d'expression : c'est avec eux que commence véritablement l'histoire de l'art moderne.

Il n'est pas inutile en effet de rappeler à quel point était parvenu l'art occidental au moment où il reçut d'Italie les nouveaux thèmes iconographiques. A l'idéalisme du XIIIe siècle avait succédé une recherche de l'exactitude minutieuse et de la ressemblance individuelle qui devaient assurer le triomphe du réalisme. C'est dans les premières années du XIVe siècle que ces tendances commencent à s'affirmer. Dans la sculpture comme dans les arts de la couleur les attitudes deviennent plus variées, les corps se ploient et ondulent avec grâce, les draperies sont plus pittoresques. Au lieu de la Madone majestueuse et immobile, les maîtres

du XIVe siècle créent la gracieuse figure de la Vierge légèrement inclinée à gauche, de manière à faire ressortir sa hanche droite : la courbe harmonieuse donnée ainsi à son corps est encore soulignée par le mouvement des draperies dont les plis forment une série d'ondulations concentriques. De même la beauté tout idéale des figures du XIIIe siècle fait place à des portraits individuels où aucune des imperfections et des tares naturelles n'est dissimulée. L'usage s'introduit de mouler en plâtre les visages des défunts et de reproduire ces masques funéraires sur leurs statues tombales. L'art du XIIIe siècle ne connaissait ni l'enfance, ni la décrépitude, ni la douleur. Ses figures portent toutes le même âge ; ses patriarches même ont les traits réguliers et la fermeté d'attitude de la jeunesse. Sa répulsion pour la laideur est telle que dans les Jugements derniers de Reims ou de Bourges, les damnés eux-mêmes s'avancent en file régulière, et les mains jointes (fig. 195) ; leur malheus éternel n'est indiqué que par la corde qui relie leurs cous et par la tristesse de leur expression.

Phot. Bulloz

Fig. 209. — Martyre de saint Marc à Alexandrie. Très Riches Heures du duc de Berry, par les frères de Limbourg (1416). Chantilly, musée Condé.

Au XIVe siècle au contraire l'art n'a plus aucune répugnance pour la laideur, la vieillesse, la souffrance. Chaque personnage a désormais les traits qui conviennent à son âge et à sa condition. Les artistes savent représenter les enfants potelés et joufflus aussi bien que les vieillards cassés par l'âge. Cette recherche de la réalité finit même par devenir le principal souci de l'artiste, quelquefois au détriment de l'inspiration religieuse. L'équilibre entre l'idée et l'expression, véritable formule du grand art, a fait place à la virtuosité. Dès la fin du XIVe siècle, dans les œuvres exécutées pour Charles V, sur le Parement de Narbonne (1364-1377) par exemple, les traits des visages s'accentuent de manière à les rendre presque grimaçants et les plis des draperies se tourmentent d'une manière inquiétante. Aux draperies du XIIIe siècle dont les plis verticaux expriment la noblèsse et la paix intérieure,

succèdent les étoffes compliquées, bouillonnant avec impétuosité ou cassées par des plis obliques qui viennent contrarier leur chute naturelle. On arrive à faire ressembler les figures « à un paquet de loques agité par le vent »[1]. Ce naturalisme que l'on regardait autrefois comme une création des maîtres flamands a été en réalité commun à toute l'Europe : à l'époque de Charles V il règne également en France, en Allemagne, en Espagne et même en Italie.

Fig. 210. — Le maître de Flémalle, 2e moitié du xve siècle. La Vierge et l'Enfant Jésus. Pétrograd, musée de l'Ermitage. D'après la *Revue de l'Art Chrétien*, 1911, p. 198.

Le même souci d'exactitude apparaît dans tous les détails de la composition. Autant qu'ils l'ont pu, les artistes ont cherché la couleur locale : les maîtres flamands ont eu à leur disposition des documents précis que la fréquence des pèlerinages en Terre Sainte, des voyages à Constantinople, des pérégrinations des missionnaires en Extrême-Orient, en Perse et jusqu'en Chine, leur permettaient de se procurer[2]. Des reproductions approximatives de Jérusalem, des lieux saints, des portraits authentiques de Juifs, de Turcs, de Mongols (fig. 209) indiquent cette recherche curieuse de la vérité historique, mais à tout ce qu'ils ignorent les artistes, à l'imitation des trécentistes italiens, suppléent hardiment par la reproduction des costumes de leur temps et des vues de leur pays. A travers l'iconographie religieuse, l'anachronisme leur permet de peindre le milieu qui les entoure (fig. 209 et 210). Tandis que la plupart des maîtres flamands ou italiens reproduisent la mosquée d'Omar pour figurer le Temple de Jérusalem, Jean Fouquet remplace hardiment la Sion biblique par la ville de Sion en Valais. Son « Temple » ressemble tantôt à une église de Sion, tantôt à celle d'Or San Michele à Florence. En revanche il montre à l'intérieur du sanctuaire les colonnes torses qu'il avait vues à Saint-Pierre de Rome et qui passaient pour provenir du Temple de Salo-

1. Courajod. *Leçons de l'École du Louvre.*
2. Cf. Soulier. *Influences orientales dans la peinture toscane.* 1925.

mon[1]. L'admirable Annonciation de Jean Van Eyck (mort en 1440) du musée de l'Ermitage se passe dans le transept, pourvu de bas-côtés d'une église romane pareille à celle de Saint-Jacques de Compostelle, où le peintre était allé en pèlerinage en 1429. L'ange y apparaît, couronne en tête et vêtu d'une somptueuse chape toute ruisselante de perles et de pierres précieuses (Pl. XIII). Cette représentation de la vie moderne devient au xve siècle le principal souci et c'est ainsi que se sont constituées des écoles nationales, mais le caractère religieux des compositions a presque disparu. Les martyres de saint Sébastien sont devenus un prétexte à étaler les beaux costumes des ghildes d'archers dont il était le patron et dont les membres n'hésitaient pas à se faire peindre ainsi dans l'office de bourreaux[2].

Phot. Bulloz.

Fig. 211. — La Vision de saint Jean (Apoc.). Très Riches Heures du duc de Berry, par les frères de Limbourg (1416). Chantilly, musée Condé.

Dans le fond, l'artiste a représenté la ville d'Éphèse.

Un tableau du Maître de Flémalle, au musée de l'Ermitage, exprime bien ces nouvelles tendances : on y voit la Vierge en train de changer les langes de l'Enfant Jésus ; le peintre s'est plu visiblement à peindre la salle flamande avec son carrelage bien net, sa haute cheminée aux landiers en fer forgé où flambe un bon feu, sa fenêtre garnie de vitraux à lames de plomb avec des volets intérieurs ; aucun détail n'est oublié : la table qui supporte le broc de bière et l'essuie-mains pendu au rouleau, tout exprime le confortable du home national (fig. 210). On oublie volontiers qu'il faut voir la Vierge dans la belle dame aux cheveux épars dont le somptueux manteau, étalé sur le sol, n'est qu'un prétexte aux jeux de lumière qui en font valoir les plis joliment cassés ; avec une tendresse toute maternelle elle a relevé sur ses genoux ce beau

1. Durrieu. Le Temple de Jérusalem dans l'art français et flamand du xve siècle. *Mél. Schlumberger*, p. 506-543.

2. C'est ainsi que des lunettes ou des bésicles (inventées par Roger Bacon vers 1280) sont attribuées aux contemporains du Christ ou aux Pères de l'Eglise comme saint Jérôme. Voy. Bourgeois. Saint Jérôme et l'invention des lunettes. *Trav. Académie de Reims*, 1911, CXXIX, p. 155.

manteau et c'est sur la doublure fourrée de martre zibeline qu'elle a posé son enfant, en prenant la précaution d'approcher sa main du feu avant de le manier[1].

La recherche de la vérité a surtout amené les artistes à reproduire des paysages réels. Ceux de Giotto et des trécentistes renferment encore une grande part de fantaisie et de convention ; les détails dont ils se composent semblent avoir été juxtaposés avec une certaine gaucherie ; ce n'est pas une vision organique, c'est un travail de patience naïvement exécuté. Les montagnes ne sont que des rocailles de jardins agrandies, les arbres nains ressemblent à des rosiers greffés sur des bâtons. Les proportions sont presque toujours irréelles : dans la scène des stigmates de saint François, l'église de la Portioncule est grande comme un jouet d'enfant. C'est au commencement du xve siècle que le paysage réel apparaît en France dans les peintures des *Très Riches Heures du duc de Berry* conservées à Chantilly et exécutées avant 1416, date de la mort du duc (fig. 211). Pour la première fois la relation entre les monuments et les personnages est observée correctement, mais surtout, comme on l'a montré[2], c'est à cette époque que les peintres découvrent l'atmosphère. La perspective aérienne, entrevue par les Grecs, apparaît avec les dégradations de teintes de ses différents plans. L'éclairage uniforme de convention est remplacé par la lumière réelle; dans le calendrier qui orne ce manuscrit les aspects du ciel convenant à chacun des mois sont rendus avec exactitude. La scène du Jardin des Oliviers montre l'ombre noire de Jésus se détachant sur un ciel bleu semé d'étoiles, tandis qu'on aperçoit dans la nuit la lueur des torches et le reflet des armes. On voit toute la nouvelle puissance d'expression dont dispose désormais l'art religieux.

Phot. Neurdein.

Fig. 212. — Le prophète Daniel. Statue du chœur de la cathédrale d'Albi, 2e moitié du xve siècle

Enfin, bien qu'on ait eu quelque tendance à exagérer cette action, l'iconographie religieuse a subi aussi l'influence de la mise en scène des mystères dramatiques et des processions figurées qui tiennent une si grande place dans la vie des hommes du xve siècle[3] et dont le programme est d'ailleurs le même que celui de l'iconographie religieuse. Sans doute il est impossible de faire sortir des mystères

1. Cf. « La Vierge à la soupe au lait » de Gérard David (Musée de Bruxelles).
2. Bouchot. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, II, 468 et suiv.
3. Voy. surtout Mâle. *L'Art religieux de la fin du moyen âge*. Paris, 1908.

toute l'iconographie nouvelle. Les conceptions du pseudo-Bonaventure qui ont inspiré profondément le théâtre religieux ont été transmises à l'art septentrional par l'intermédiaire de l'école italienne. On ne peut nier pourtant que certains décors nouveaux, qui apparaissent dans l'iconographie du xve siècle, n'aient une parenté certaine avec la mise en scène des mystères. Dans les *Heures* d'Étienne Chevalier, Jean Fouquet[1] a copié à plusieurs reprises certains de ces décors, par exemple dans la scène du Couronnement de la Vierge (Pl. X), où l'on voit le trône orné de pilastres antiques sur lequel sont assises, en longues robes blanches, les trois personnes de la Trinité; à droite et à gauche sont rangés les élus bien en ordre, comme les chanoines d'un chapitre. Jésus, placé à la droite du Père, se lève de son trône et vient poser la couronne sur la tête de sa mère. C'était ainsi que les choses devaient se passer sur le théâtre[2]. Telle est l'origine aussi des diables en maillots velus et des échafaudages de bois garnis de tentures qui ornent quelques-unes de ces miniatures.

Phot. Marlin Sabon.

Fig 213. — Le songe de Pharaon (Gen., XLI, 1-7). Stalles de la cathédrale d'Amiens, commencement du xvie siècle.

Le Pharaon porte le turban surmonté du diadème des sultans turcs. Son costume peut être la reproduction d'un costume scénique.

Mais à côté de ces reproductions voulues on peut distinguer dans l'iconographie religieuse plusieurs traditions nouvelles qui peuvent avoir la même origine. Ce sont d'abord certains costumes, la lourde chape avec fermails d'orfèvrerie que portent désormais les anges, le costume d'empereur ou de pape attribué à Dieu le Père et surtout les riches étoffes fourrées, les hauts chapeaux aux bords relevés d'où pendent des chaînes de perle, les riches ceintures, bourses à glands, etc... qui distinguent désormais les prophètes (fig. 212) ou les disciples, Nicodème et Joseph d'Arimathie, dans la *Mise au tombeau*. Plusieurs conventions peuvent dériver de la même source : le manteau violet du Christ dans sa vie terrestre, remplacé par un manteau rouge après sa Résurrection, sur les vitraux et les miniatures; de même le changement de costume de la Vierge, qui étale sur un manteau d'azur une longue chevelure dorée, puis dans la scène de la Crucifixion, reprend son

1. Musée de Chantilly. Jean Fouquet, 1415-1480.

2. En général la Trinité est représentée à cette époque, notamment sur les rétables d'albâtre du xve siècle, par la figure du Père ceinte de la couronne royale et tenant le Crucifix sur lequel vient se poser la colombe du Saint-Esprit. Voir plus haut, p. 333.

voile monastique. Quelques-uns de ces détails appartiennent déjà à l'art italien et même à l'art byzantin monastique. Si les mystères ont pu inspirer les artistes, le phénomène contraire s'est certainement produit et tout ce qu'on peut affirmer c'est la liaison intime qui unit, comme autrefois dans l'Église grecque, l'art religieux aux représentations théâtrales. Il est probable que le spectacle qu'offraient les mystères a surtout contribué à donner aux artistes le sens de la vie et des attitudes naturelles, mais il faut se garder d'attribuer à leur influence tous les changements qui se sont fait sentir dans l'iconographie. Si le procès du Paradis, où la Miséricorde et la Paix plaident la cause des hommes contre la Justice et la Vérité et obtiennent la promesse d'un rédempteur, est passé du texte des *Méditations* dans l'art religieux par l'intermédiaire du théâtre, ce n'est là qu'un exemple isolé. Des motifs qui semblent au premier abord des innovations récentes peuvent avoir des antécédents beaucoup plus lointains[1]. Un exemple va nous montrer les réactions mutuelles du théâtre et de l'iconographie. On lit dans les indications pour la mise en scène de la Passion de Semur[2] que le serpent enroulé autour de l'arbre de la Science aura la poitrine d'une femme. Or, une magnifique sculpture de la cathédrale de Rouen montre un buste féminin terminé par une queue de serpent et émergeant du feuillage, chargé de fruits, de l'arbre fatal, mais il ne faut pas se hâter de conclure que le décor scénique a complètement inspiré ce thème, car dans les « Tentations » du XIIIe siècle, à la façade de la cathédrale d'Auxerre, au soubassement de la statue de la Vierge à Amiens, etc..., le serpent a toujours la tête d'une femme. De même le cadre nouveau dans lequel se présente la Nativité, la Vierge et saint Joseph agenouillés auprès de l'Enfant Jésus étendu sur la paille, a des antécédents extrêmement anciens[3]. Des échanges mutuels se sont produits entre la mise en scène des mystères et l'iconographie religieuse, comme le montrent les curieuses miniatures du manuscrit de Valenciennes (1547) qui illustrent dans le plus grand détail la mise en scène du mystère de la Passion[4].

II

La conséquence de ces innovations fut de faire perdre à l'art religieux la belle unité qu'il avait acquise au XIIIe siècle. L'ancien programme théologique et allégo-

1. Par exemple la disposition si fréquente aux XIVe-XVe siècles de l'Ascension montrant seulement les pieds et le bas de la robe du Christ disparaissant dans un nuage. Voir plus haut, p. 265-266.

2. Premier tiers du XVe siècle. Roy. *Revue bourguignonne de l'enseignement supérieur*, 1903, p. 13.

3. Médaillon de corne d'Akhmin-Panopolis (Égypte), début du VIe siècle. *Dictionn. Archéol. Chrét.*, II, 368, fig. 1302.

4. Bibliothèque Nationale, manuscrit français 12536. Cf. Gustave Cohen. *Hist. de la mise en scène dans le théâtre religieux français au moyen âge*, 1906.

rique en effet n'a pas été abandonné entièrement. Si les scènes de l'Enfance et de la Passion ainsi que les légendes des saints tiennent désormais dans l'art une place prépondérante, l'Église n'a pas renoncé à la prédication morale dont l'art religieux lui fournissait les moyens. Les thèmes nouveaux se sont donc mêlés aux thèmes anciens et l'iconographie occidentale a repris l'aspect un peu touffu et incohérent qu'elle avait à l'époque romane. De plus, les guerres du XIVe siècle et la diminution de l'enthousiasme religieux ont arrêté la construction des grandes cathédrales. A l'œuvre collective du peuple chrétien succèdent les fondations individuelles, bien souvent œuvres de vanité autant que de foi; chaque corporation consacre ses ressources à orner la chapelle de son patron; chaque prince fait exécuter dans son oratoire privé les chefs-d'œuvre dont il se réserve la jouissance; le temps des grands ensembles est passé; les façades monumentales deviennent plus rares, tandis que les rétables sculptés, les tableaux de chevalet, les triptyques et les autels portatifs se multiplient. En même temps l'exécution de l'imagerie pieuse prend un caractère industriel : l'Angleterre inonde l'Europe de ses rétables d'albâtre, de facture très inégale, et c'est au XVe siècle que la gravure sur bois commence à mettre l'iconographie religieuse à la portée de tous.

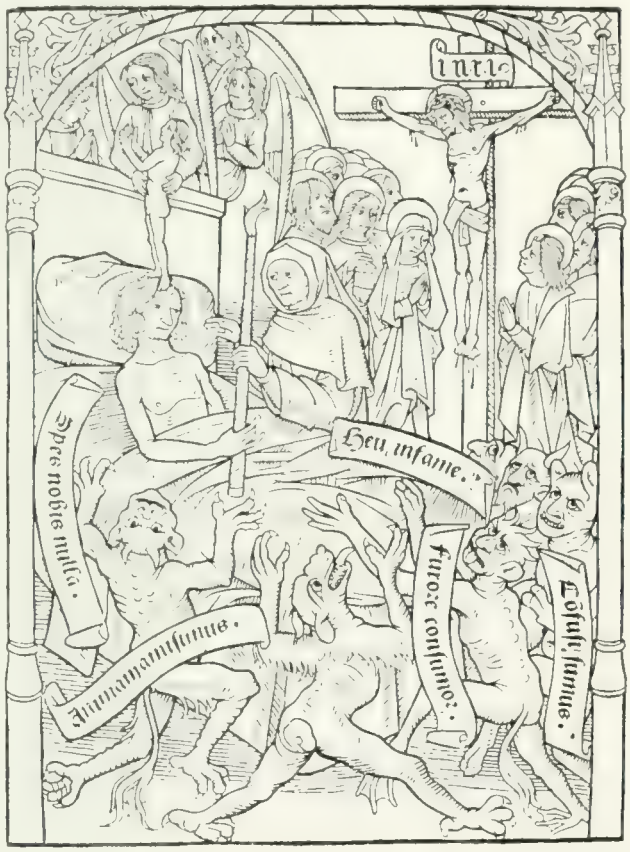


Fig. 214 — Gravure sur bois, éditée par Vérard (XVe siècle). L'âme du mort emportée au ciel.

La plus ancienne gravure connue, le bois Protat (Mâcon), provenant de l'abbaye bourguignonne de la Ferté-sur-Grosne, remonterait même aux dernières années du XIVe siècle : il représente une Crucifixion[1]. On peut citer ensuite la Vierge entre quatre saints du Cabinet de Bruxelles, datée de 1418, et le saint Christophe de 1423 (Manchester), qui appartiendrait à l'école d'Avignon[2]. Ce sont d'ailleurs

1. Mâle, *L'art allemand et l'art français du moyen âge*, ch. v.
2. Rosenthal, *La Gravure*, 1909, p. 7 et suiv.

des thèmes religieux qui sont représentés sur ces premières gravures, mais le temps n'est pas loin où l'invention de l'imprimerie (vers 1454) va répandre le livre illustré. Cet événement considérable est le point de départ d'une transformation profonde. Les premiers graveurs ont reproduit les thèmes illustrés dans les églises, mais ils ne tardent pas à en créer de nouveaux qui deviennent des sources d'inspiration pour les artistes. Désormais l'ornementation de l'église cesse d'être exclusivement « la Bible des illettrés » : les images de dévotion, les livres de piété illustrés vont se substituer de plus en plus à l'iconographie monumentale et con-

Fig. 215. — Vittore Carpaccio (1430-1520). Présentation au Temple, détail.
Venise, Académie des Beaux-Arts.

tribuer à hâter sa décadence. Telles sont les conditions vraiment nouvelles dans lesquelles s'opère la transformation de l'art religieux.

Comme dans l'art italien du XIVe siècle, les innovations iconographiques ont porté surtout sur l'Enfance du Christ et la vie de la Vierge, sur le récit de la Passion et les légendes des saints. Sur l'arbre théologique fleurissent sous l'influence mystique des dominicains et des franciscains les dévotions nouvelles dont la glorification devient le programme presque exclusif de l'art religieux.

C'est d'abord l'adoration de l'Enfant Jésus de la crèche et la dévotion à la Sainte Famille (fig. 216). Innombrables sont les Nativités qui, avec des variantes, présentent presque toujours les mêmes dispositions pittoresques : au-dessus d'un hangar couvert de chaume volent les anges, tandis que l'âne et le bœuf sont à l'intérieur, auprès de la crèche ; sur le devant, la Vierge et saint Joseph sont agenouillés de chaque côté de l'Enfant couché sur la paille ; parfois on aperçoit les

bergers qui approchent avec leurs troupeaux, comme sur les *Heures* d'Étienne Chevalier. Le même décor sert de fond de tableau à l'adoration des Mages, mais l'habitude de représenter sur la scène ou dans des processions figurées le cortège des trois rois a servi souvent de prétexte à des compositions d'un caractère presque profane, comme celle de Jean Fouquet dans les *Heures* d'Étienne Chevalier qui montre autour des mages les hommes d'armes des compagnies d'ordonnance de Charles VII, cuirassés et casqués, et surtout comme la fresque de Benozzo Gozzoli, à Florence, au palais Riccardi (1460), où l'on voit les Médicis cavalcadant, suivis de la noblesse florentine, vêtus de drap d'or et de brocart, montés sur des chevaux richement caparaçonnés (fig. 217).

Fig. 216. — Raphaël. La Vierge au chardonneret. Florence, musée des Offices (1504-1508).

La même recherche pittoresque se fait sentir dans la scène de l'Annonciation, où l'ange, suivant la nouvelle formule, plie presque toujours le genou, séparé de la Vierge par le lys symbolique dont il tient souvent une branche à la main[1]. La Salutation est placée d'ordinaire dans l'oratoire de la Vierge.

La Visitation a lieu souvent dans un paysage champêtre; sur un Livre d'Heures de la bibliothèque de Clermont, deux anges font l'office de pages et portent la grande traîne de la Vierge; on trouve en outre sur cette œuvre remarquable le développement du thème des souffrances de Marie; à chaque épisode de sa vie terrestre correspond un épisode de la Passion; auprès de la Visitation par exemple un tableautin montre le baiser de Judas.

L'art du xve siècle aime surtout les épisodes, empruntés au pseudo-Bonaventure, du voyage de la Sainte Famille en Égypte et de son retour à Nazareth. Un tableau de Lucas Cranach[2] nous montre dans un paysage d'idylle une halte de la Sainte Famille au pied des rochers plantés de sapins. La Vierge en robe écarlate

1. Sur l'Annonciation de Jean Van Eyck, voir plus haut, p. 353. Ce thème a été fréquemment sculpté sur les balcons intérieurs des logis auvergnats des xve et xvie siècles (exemples à Montferrand, à Clermont, à Riom).

2. 1472-1553. Berlin, Musée Empereur Frédéric.

s'est assise sur l'herbe fleurie et tient sur ses genoux l'Enfant Jésus que servent et réjouissent les anges : l'un joue de la flûte, un autre chante, son morceau de

Phot. Alinari.

Fig. 217. — Benozzo Gozzoli (1420-1498). Le Cortège des rois mages. Florence, fresque du palais Riccardi.

musique à la main; d'autres lui présentent des fleurs, attrapent un bel oiseau pour le lui donner ou vont puiser de l'eau dans un coquillage à la source qui tombe du

Fig. 218. — Anges musiciens et Annonciation, intailles. Paris. Cabinet des Médailles, xve siècle.

rocher : saint Joseph, son chapeau à la main, semble rendre grâces au Seigneur (fig. 219).

La dévotion à la Vierge revêt les aspects les plus divers. Innombrables sont les

Madones, trônant au milieu des anges musiciens, auxquelles des saints présentent des donateurs agenouillés. Ce genre de tableaux votifs sert presque toujours de prétexte à quelque beau portrait, accompagné parfois, comme dans la Vierge du chancelier Rollin de Jean Van Eyck, d'un admirable fond de paysage[1]. Souvent, comme sur le tableau de Gérard David[2] au musée de Rouen, une véritable cour

Fig. 219 — Lucas Cranach (1472-1553). Le repos de la Sainte Famille pendant la fuite en Égypte. (Musée de Berlin.)

de vierges entoure le trône de Marie : les jeunes saintes lisent pieusement leur office, tandis que les anges jouent de la guitare (Pl. XI).

L'image de l'Immaculée Conception, dont les Franciscains contribuent à propager la doctrine, se fixe à la fin du xve siècle. Quelquefois elle est figurée par l'arbre de Jessé au sommet duquel la Vierge sort d'un grand lys, mais on la voit

1. Musée du Louvre.

2. Gérard David, né à Oudewater (Hollande), mort en 1523 à Bruges. Le panneau de Rouen fut exécuté en 1509 pour un couvent de Bruges.

déjà sous la forme de la jeune fille aux cheveux épars, les pieds sur les nuages et montant vers le buste du Père Éternel. Autour d'elle sont les symboles poétiques, dont quelques-uns sont empruntés à l'Épître de la fête de l'Assomption (Ecclésiaste, 24), le cèdre du Liban, le jardin de roses, la tige de Jessé, le miroir sans tache, etc...[1]

Phot. Mon. Hist.

Fig. 220. — L'éducation de la Vierge. Groupe en pierre, XVIe siècle. Praslin (Aube).

Comme dans l'art byzantin de Mistra, les parents de la Vierge et surtout sainte Anne sont glorifiés à côté d'elle. Sur un vitrail de Saint-Vincent de Rouen (XVIe siècle), sainte Anne est couchée comme Jessé et de sa poitrine sort un arbre symbolique dont les branches portent ses trois filles et ses sept petits-fils. Nombreux aussi sont les groupes de l' « Éducation de la Vierge », montrant Marie adolescente auprès de sa mère qui lui apprend à épeler les lettres d'un livre (fig. 220). Enfin une figure, plus étrange qu'heureuse, montre sainte Anne portant sur les bras Marie qui tient à son tour l'Enfant Jésus.

Le culte de la maison de Lorette apportée par les anges, qui apparaît à la fin du XVIe siècle, a donné lieu à des représentations du miracle sur la cheminée d'une maison de Rouen et sur un vitrail de Saint-Étienne de Beauvais. La Dormition de la Vierge a été souvent représentée et on lui a même donné la forme d'un groupe de statues de grandeur naturelle. Un de ces « Trépas » en pierre peinte, conservé à la Sainte-Trinité de Fécamp, est dû peut-être au sculpteur Desaubeaux qui en avait exécuté un autre à Gisors en 1510. La scène a perdu toute la majesté que lui avait imprimée l'art antérieur, pour prendre un caractère réaliste et familier. La figure du Christ est absente ; Marie, avec deux angelots à son chevet, est étendue sur un lit drapé d'une couverture à fleurons d'or ; saint Pierre, couvert d'une splendide chape à orfrois, tient le livre et l'aspersoir et récite les prières des morts ; un apôtre tient le rôle d'acolyte et gonfle ses joues pour souffler dans un encensoir.

1. Rétables placés au-dessus des statues des deux Trépas de la Vierge exécutés vers 1510 par Pierre Desaubeaux à la Trinité de Fécamp et à Gisors. Voir page suivante. Une terre cuite alsacienne du XVe siècle (Musée du Louvre, Sculpt. du Moyen Age, n° 538) montre déjà la Vierge debout sur le croissant qui caractérisera l'Immaculée Conception.

Les autres apôtres dont quelques-uns portent le chaperon fourré et le costume du temps de Charles VIII, se penchent les uns sur les autres, comme pour mieux voir. Toute idée de mystère a disparu et il semble qu'on assiste à la mort de quelque riche bourgeoise, à laquelle le clergé de sa paroisse accompagné de parents et d'amis, vient rendre les derniers devoirs. Aucune œuvre ne montre mieux la rup-

Cliché L. Brésier

Fig. 221. Trépas de la Vierge. Église de la Trinité de Fécamp
Groupe en pierre peinte (École française, vers 1495).

ture avec les traditions anciennes[1] (fig. 221). Dès 1480, d'ailleurs, le peintre flamand Hugo van der Goes modifie l'ancienne ordonnance de la scène en montrant de face la Vierge étendue sur un lit au-dessus duquel Jésus apparaît[2].

D'après un récit de la Légende Dorée, un ange apparut à la Vierge trois jours avant sa mort pour lui annoncer qu'elle allait être réunie à Jésus. Cette seconde Annonciation a été sculptée par Orcagna en 1359 sur le tabernacle d'Or San

1. M. Paul Vitry (*Monuments Piot*, VII) attribue ce groupe à Guido Mazzoni de Modène. L'attribution à Desaubeaux résulte des comptes de la confrérie de l'Assomption de Gisors, où il avait sculpté un groupe semblable. (Blanquart. *Congrès Archéologique de France*, 1889, p. 378.) Le groupe de Fécamp a été repeint. La tête de l'apôtre qui ressemble à celle de Laocoon aurait été refaite ainsi que plusieurs autres au XVIIIe siècle. (A. Leroux. L'abbatiale de Fécamp vue par un artisan. Fécamp, 1925.)

2. Musée de la cathédrale de Bruges. C'est le type qui a prévalu dans l'art moderne et qu'on trouve aussi dans le manuscrit de « la Fleur des Histoires » exécuté pour Philippe le Bon. (Biblioth. de Bruxelles 3576, f° 236 *a*.)

Michele à Florence : l'ange pénètre en plein vol dans l'oratoire de la Vierge et lui apporte une palme du Paradis. Sur le tableau de Filippo Lippi (1457-1504, Florence, musée des Offices), l'ange est agenouillé comme dans l'Annonciation proprement dite.

La Vierge figure enfin dans son rôle de protectrice. Les images de la Vierge

Phot. Bibl. d'Art et d'Archéologie.

Fig. 222 — La Vierge du Rosaire. Briançonnet (Alpes-Maritimes), début du XVIe siècle.

de Miséricorde, de la « Mater Omnium » deviennent innombrables : bannières de confréries, tableaux votifs et jusqu'à des affiches d'indulgence[1] montrent Marie tenant le Sauveur dans ses bras et abritant sous les plis du manteau dont les saints et les saintes relèvent parfois les bords, tantôt une simple congrégation, tantôt comme la « Mater Omnium » du musée du Puy[2], ou celle d'un rétable niçois

1. Affiche sur vélin datée de 1451, par laquelle l'évêque de Saint Flour autorise une quête en faveur des choriers (chanoines) de la Collégiale Notre-Dame de Saint-Flour. (Delmas. *Revue de la Haute-Auvergne*, XIX, 1917.) Sur ces « affiches d'indulgence », voir Fournier (*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1923, p. 116-160).

2. Sur la date de cette œuvre (vers 1450), voir U. Rouchon. La Vierge au manteau déployé. (*Art et Photo*, novembre 1924, p. 20.

fig. 222), la chrétienté tout entière avec le pape et les rois agenouillés en tête des fidèles. Une variante intéressante qui précise encore davantage l'idée d'intercession apparaît dans les peintures des églises de Finlande. Dans celle d'Uusikirkko (datée de 1470), la Vierge au manteau, sous lequel sont blotties quatre rangées de figurines, s'agenouille sous le buste du Père éternel et montre ses protégés au Christ douloureux à genoux en face d'elle avec les fouets de la flagellation dans les mains[1].

Fig. 223. — Botticelli (1447-1510). La Madone entre les deux saints Jean. Musée de Berlin

La Vierge au Manteau a été adoptée aussi par les nombreuses « Confréries du Rosaire » qui se sont fondées dans toute l'Europe à partir de 1470 sous l'impulsion du prédicateur populaire Alain de la Roche, né en Bretagne vers 1428, mort à Lille en 1475[2]. Dominicain, Alain attribua la création de ce « psautier de Marie » au fondateur même de son ordre : cependant saint Dominique n'intervient pas seul dans la plus ancienne iconographie du rosaire. Le thème développé par Louis Bréa de Nice (1475-1522) et ses élèves sur les rétables de la région niçoise montre

1. *L'art religieux finlandais au moyen âge*. Helsingfors, 1921, p. 125. Même tableau à l'église de Qargas (p. 92). Ce thème a été pris à tort pour un Jugement Dernier.

2. Coulon. Alain de la Roche. *Dictionn. d'hist. et géog. ecclésiast.*, I, 1306-1311. — Gougaud. La question des origines du rosaire (*Vie et Arts liturgiques*, oct. 1922; juillet 1924). — A. Wilmart. Comment Alain de la Roche prêchait le rosaire (*Id.*, janvier 1925).

« Mater Omnium » distribuant des chapelets à tous les membres de la chrétienté agenouillés sous son manteau (fig. 222). Au contraire à Taggia (Alpes-Maritimes), Marie, le chapelet aux doigts, est assise sur un trône avec l'Enfant Jésus sur les genoux : saint Dominique et une martyre lui présentent le pape suivi du clergé, l'empereur avec les laïques agenouillés[1].

Phot. L. Brune.

Fig. 224. — Christ attendant le supplice. Clôture d'une chapelle de la cathédrale de Rodez, fin du XVe siècle.

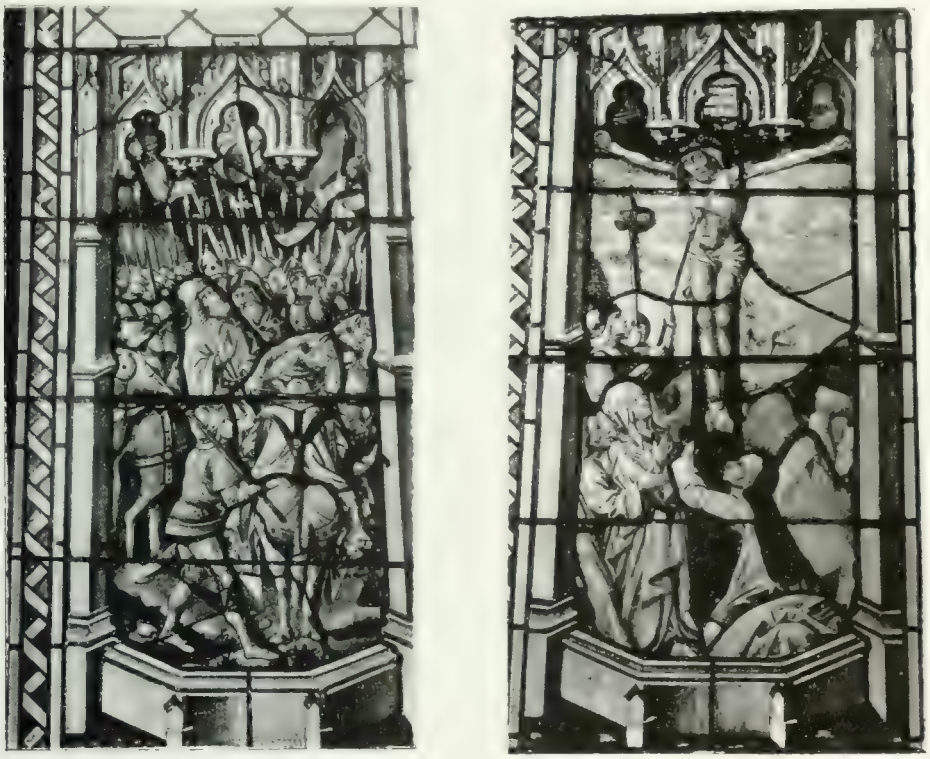
A la même époque se forment des confréries de Notre-Dame des Sept Douleurs, dont l'image votive, créée en Flandre, montre Marie, la poitrine percée de sept glaives, réunis en un faisceau ou rayonnant en auréole et terminés parfois par des médaillons représentant les douleurs de la Vierge[2]. Cette représentation, qui date de la fin du XVe siècle, montre bien les excès produits par la recherche de réalisme à tout prix qui s'imposait à l'art religieux.

Mais c'est surtout dans les images de la Passion, où la douleur de la Vierge est associée intimement à celle du Christ, que l'art du XVe siècle a déployé toute la puissance de ses moyens d'expression. On a pu dire que le récit de la Passion était devenu le sujet central de l'iconographie religieuse ; c'est ce sujet qui couvre de préférence les rétables sculptés où s'agitent des centaines de personnages comme sur les calvaires bretons du XVIe siècle. Aux thèmes déjà fournis par l'art italien et les *Méditations* sont venus s'ajouter les motifs dus à la littérature mystique, révélations de sainte Brigitte, Passion de Tauler, etc... La Passion est partout à cette époque : c'est pour s'associer aux souffrances du Christ que des confréries de flagellants se déchirent dans les rues à coups de fouets[3] ; lorsque, à la fin du XIVe siècle, Philippe de Mézières veut fonder un ordre de chevalerie pour reconquérir la Terre Sainte, il l'intitule l'ordre de la Passion du Christ ; au XVe siècle le mystère de la Passion, auquel prenaient part des centaines de figurants et dont la représentation durait plusieurs jours, devint le spectacle par excellence.

Il n'est donc pas étonnant que l'art septentrional ait amplifié encore les thèmes douloureux qu'il avait reçus de l'art italien. Une figure nouvelle qui, celle-là, a pu être inspirée par l'action dramatique, est celle du Christ, les mains liées par une

1. Labande. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, p. 416.
2. Mâle. *Art religieux à la fin du moyen âge*, p. 120.
3. Sur les flagellants, voir Gorce. *Saint Vincent Ferrier*. Paris, 1923, p. 182-187.

grosse corde, la couronne d'épines en tête et assistant aux préparatifs de son supplice. Sur une gravure allemande du xve siècle reproduite par une miniature française, on voit la longue croix étendue à terre et le Christ résigné, assis sur la traverse, tandis qu'un aide avec une énorme tarière perce un trou destiné au clou et que les soldats, qui jouent aux dés la robe sans couture, se querellent en se menaçant de leurs poignards[1]. Les statues, d'expression si douloureuse, de Saint-



Phot. L. Brehier — Phot. L. Brehier.

Fig. 225 et 226. — Crucifixion. Verrières en grisailles. Rouen, palais de l'Archevêché. xve siècle.

Nizier, de Troyes et celle qui surmonte une clôture de la cathédrale de Rodez, représentent ce moment du drame du Calvaire (fig. 224).

Pour la mise en croix, c'est la seconde des traditions indiquées par le pseudo-Bonaventure qui a prévalu : le Christ est cloué à la croix étendue à terre. Le mode de crucifixion avec des échelles adopté à Mistra et dans l'art italien a été abandonné[2]. Le crucifix, déjà très réaliste au xive siècle, a pris un aspect encore plus douloureux. Le volume de la couronne d'épines a été exagéré ; la tête tombe au-dessous des bras, les jambes ne sont plus arquées et c'est un cadavre rigide,

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1911, p. 367.

2. Il en a été de même dans l'art religieux des Grecs. Le *Guide de la peinture* ne mentionne que la Mise en croix étendue à terre

allongé, immobile qui pend désormais à un gibet. Avec une âpreté vraiment effrayante les artistes se sont complus à montrer la barbe et les cheveux tachés de sang, le corps couvert de plaies et marbré de coups. On peut dire que c'est à cette époque (fin du xve, début du xvie siècle) que le maximum d'horreur tragique a été atteint dans la représentation de Jésus crucifié. La rigidité cadavérique, les jambes tuméfiées, la bouche lamentablement ouverte, tous les détails d'une précision impitoyable dépassent les limites de l'art, comme le prouve le malaise que leur vue inspire. On peut citer en particulier les peintures de Mathias Grünewald

Phot. Mon. Hist.

Fig. 227 — Ligier Richier (1500-1567). Scènes de la Passion, rétable de Hatton-Chatel (Meuse), 1528. Portement de croix, Crucifixion, Mise au tombeau.

d'Aschaffenbourg (mort après 1529), dont le Crucifix de Carlsruhe et surtout celui qu'il a peint de 1508 à 1512 pour le rétable de l'abbaye des Antonites à Isenheim répondent à cette description[1]. Les Antonites avaient pour mission de soigner les maladies contagieuses et il est intéressant de constater que plusieurs de ces Crucifix pitoyables ont été exécutés pour des hôpitaux. Tel est le Christ sculpté sur bois de l'hospice de Brioude (Haute-Loire) et qui provient de l'ancienne léproserie de la Bajasse. A peu près contemporain des peintures de Grünewald, il ne leur cède en rien par son réalisme brutal et il exagère davantage la précision anatomique : la poitrine décharnée laisse voir les côtes, la tête tombe en avant, les clous qui fixent les pieds arrêtant la chute du corps ont fait dévier les fémurs vers la gauche, imprimant au cadavre le profil d'une ligne

1. Musée de Colmar. Louis Réau. *Mathias Grünewald et le rétable de Colmar*. Paris, 1920.

Phot. Lombard.

GERARD DAVID. — LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS.
(Musée de Rouen.)

brisée. La peau est comme mouchetée des coups de la flagellation, ce qui a fait croire à tort qu'à cet hôpital de lépreux on avait voulu donner un Christ lépreux[1]. Il y a dans cette œuvre d'un artisan local une vision cruelle, un désespoir douloureux, qui expriment d'une manière profonde le caractère sombre pris par la

Phot. Braun

Fig. 228. — Vierge de pitié. Livre d'Heures, début du xve siècle. Bibliothèque de Clermont.
A droite, saint Antoine présentant un religieux Antonin. Encadrement fait d'un arbre de Jessé.

piété au xve siècle. C'est comme un commentaire tragique des sermons de maître Vincent Ferrier sur le Dernier Jugement.

D'autre part, les éléments dramatiques et pittoresques que les peintres italiens avaient déjà introduits dans la scène du Crucifiement ont été encore développés. Ce sont maintenant des foules entières et des bataillons de soldats tout hérissés de piques qui s'agitent sur le Calvaire (fig. 225-227)[2]. L'évanouissement de Marie

1. R. Crégut. Le Christ de la léproserie de la Bajasse. (*Almanach de Brioude*, 1922, p. 41-53.) Cf. le Crucifix en bois sculpté et peint de Michelozzo (1396-1472) à San Giorgio Maggiore de Venise, autre exemple de réalisme effrayant.

2. Par exemple sur les rétables belges en bois sculpté, de la fin du xve et du début du xvie siècles. (V. Max Rooses, *Flandre*, coll. *Ars una*, p. 32-33.)

[illegible] les bras des saintes femmes est devenu de tradition ; la Madeleine est souvent représentée au pied de la croix. Les fonds de paysages (parfois occidentaux, comme sur le Crucifiement provenant du Palais de justice où l'on voit les tours de Notre-Dame et la tour de Nesle), sont assez fréquents[1]. Le sujet est traité aussi plus simplement non seulement dans les œuvres sculptées (fig. 227), mais aussi sur les tableaux ou les verrières (fig. 225-226). Dans ce cas, des donateurs à genoux interviennent presque toujours comme dans le Crucifix de Roger de la Pasture au

Phot. Alinari

Fig. 229. — La Vierge de pitié. École d'Avignon, xve siècle. Musée du Louvre.

musée de Bruxelles, où les portraits des Sforza, au pied de la croix, se détachent sur une vue de Milan et de la campagne environnante.

Le motif du « Thrène » byzantin ou de la « Lamentation » italienne, qui suivait la Déposition de croix, ne s'est pas conservé dans l'art du xve siècle, ou plutôt il y apparaît sous un autre aspect, peut-être plus émouvant encore. Les lamentations autour du lit funèbre, usage national des peuples méridionaux, ont fait place au motif de la Vierge de pitié, inspiré d'un passage des *Méditations*. C'est sur des manuscrits de la fin du xive siècle que l'on voit pour la première fois la Vierge assise au pied de la croix, considérant avec douleur le cadavre de son fils posé sur ses genoux, les jambes et les bras pendant à terre (fig. 228). La dévotion à

1. Un Crucifiement de Quentin Metsys (1466-1530) se détache sur le paysage riant d'un ville flamande avec ses murailles aux tours crénelées, sa porte de ville, ses maisons, sa citadelle couronnée par un château fort. Il y a un singulier contraste entre la richesse du décor et l'émotion poignante qui se dégage du sujet.

la Vierge de pitié, qui s'est propagée au xve siècle, a suscité les innombrables sculptures ou tableaux qui représentent ce motif. Une des plus touchantes de ces Pitiés est certainement celle qui provient de Villeneuve-lez-Avignon (musée du Louvre), où l'expression de douleur résignée de la Vierge atteint une véritable grandeur (fig. 229)[1]. Un groupe en marbre peint d'Aigueperse (Puy-de-Dôme), où l'on voit figurer tous les personnages de la Mise au tombeau autour du Christ, encore étendu à terre, montre d'une manière très nette comment le motif byzantin du « Thrène » s'est transformé en « Pitié » (cf. fig. 230).

Phot. Martin-Sabon

Fig. 230. — Vierge de pitié et Résurrection. Parclose des stalles de l'église de la Trinité, à Vendôme, fin du xve siècle.

La Mise au tombeau du Christ, réduite dans l'art du xiiie siècle à l'onction de son cadavre, a déjà sur le parement de Narbonne (1370) la même importance que dans l'art italien et dans l'art byzantin. Au xve siècle ce sujet a donné naissance à une dévotion spéciale : on a construit ces chapelles funéraires où des groupes de statues de grandeur naturelle représentent la scène. Joseph d'Arimathie et Nicodème, revêtus du costume des riches bourgeois de cette époque, soutiennent le corps du Sauveur. Dans la disposition des saintes femmes ou l'attitude de la Madeleine, M. Mâle a reconnu trois traditions différentes qui pourraient avoir une origine scénique[2]. Au xvie siècle Ligier Richier (1500-1567) a modifié l'ordonnance de la composition en cherchant à la rendre plus pittoresque, mais sans réussir à lui donner un caractère aussi touchant que celui des « Mises au tombeau » plus rudes de certaines de nos églises rurales. Une des plus émouvantes

1. Tel est aussi le magnifique groupe sculpté de Montluçon (Allier). La courbe dessinée par le Christ, étendu sur les genoux de sa mère est d'une noblesse de lignes qui accuse l'influence de la Renaissance. La Vierge enveloppée dans une grande cape de caractère local a un aspect de résignation profonde.

2. *Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 134 et suiv.

est celle qui fut donnée en 1496 à la ville de Salers (Cantal) par le prêtre Géraud Vitalis. Les personnages, dont l'enluminure est relativement discrète, sont groupés avec symétrie autour du sépulcre. Chacun d'eux exprime sa douleur d'une manière différente, mais avec une grande discrétion de gestes. Joseph d'Arimathie et Nicodème qui tiennent les bords du linceul sont deux vieillards à longue barbe, le corps voûté, la tête baissée, comme terrassés par l'émotion ; ils portent le costume théâtral des mystères, l'ample chaperon aux bords relevés entouré

Phot. Denis.

Fig. 231. — Mise au tombeau, Salers (Cantal). Groupe en pierre peinte donné par le prêtre Géraud Vitalis, en 1496.

d'étoffe comme un turban, la large aumônière à la ceinture. Marie, vêtue d'une robe de drap d'or sur laquelle est jeté un manteau d'azur doublé d'écarlate et bordé d'un galon d'or, joint les mains et dirige ses regards vers la tête de Jésus. Ses traits sont contractés au point qu'elle est défigurée, et sa bouche entr'ouverte semble exhaler des lamentations. Saint Jean saisit un pan de son manteau et l'une des saintes femmes se jette devant elle, comme pour l'écarter de la terrible vision. Une autre sainte femme, les yeux baissés et les mains jointes, semble prier, tandis que sainte Madeleine, la tête renversée, les yeux clos, les draperies tumultueuses de son manteau rejetées en arrière, s'abandonne à sa douleur (fig. 231).

On ne saurait compter les motifs nombreux créés par l'art de cette époque pour peindre les douleurs du Christ et rappeler sans cesse aux hommes le souvenir de la Passion (fig. 233). C'est la douleur de Dieu le Père lui-même soutenant

dans ses bras le cadavre du Christ comme sur le tableau de Jean Malouel au musée du Louvre ou sur celui du maître de Flémalle à l'Ermitage. C'est le Christ de pitié de la messe de saint Grégoire, dont une dévotion populaire accompagnée d'indulgences a multiplié les images[1]. C'est la face sanglante du voile de Véronique, qui atteint sur une œuvre catalane du musée de Vich, due à Bartolomeo Bermejo, un accent de douleur vraiment tragique (fig. 232), que l'on retrouve au même degré dans la figure aux traits contractés par les affres de l'agonie, fragment d'un Crucifix en pierre du musée de Beauvais (fig. 233). C'est l'étrange création du pressoir mystique où l'on voit le corps de Jésus placé sous la vis d'un pressoir, tout ruisselant du sang qui tombe dans la cuve autour de laquelle accourent les pécheurs[2] : cette allégorie, reproduite plusieurs fois sur les vitraux, est en relation avec le culte du Précieux Sang, dont plusieurs églises (Bruges, Fécamp) passent pour posséder une parcelle. A cette époque d'orgueil féodal, ce sont les « armes du Christ », c'est-à-dire les emblèmes de la Passion, la croix, la colonne, l'éponge, les clous, quelquefois la bourse de Judas, qui décorent les vitraux, les tapisseries, les tableaux. En plein XVIe siècle les scènes de la Passion délaissées par l'art italien continuent à inspirer les œuvres de Dürer et d'Holbein, qui leur consacrent un magnifique ensemble de gravures. Dans un livre d'Heures commandé en 1535 par le cardinal Albert de Brandebourg, Nicolas Glockendom, miniaturiste de Nuremberg, interprète encore la « vie de Jésus-Christ » dans l'esprit de l'art pathétique et pittoresque, avec ses édifices et ses costumes empruntés à la réalité contemporaine, avec ses images touchantes du Rédempteur montrant ses plaies, des anges en adoration devant le « titulus » de la Croix, de la Vierge des Sept Douleurs, de l'adoration des plaies divines par les bienheureux[3].

Phot. L. Masse

Fig. 232. — Bartolomeo Bermejo, fin du XVe siècle. La Sainte Face. Musée de Vich (Catalogne).

C'est aussi à la fin du XVe siècle que commence à se constituer l'iconographie

1. Une des plus expressives est celle du Christ de Nonette (Puy-de-Dôme), peut-être due à des imagiers du duc de Berry (début du XVe siècle).

2. L'idée est développée dans les œuvres de saint Bonaventure (1221-1274) en particulier dans le sermon pour l'octave de la Nativité. « Christus., in cruce tanquam botrus in torculari compressus, per vulnera sui floridi corporis odoriferum liquorem expressit, omnium morborum sanativum... » Gilson, *op. laud.*, p. 12.

3. Biblioth. de Modène (Fava et Toesca. *La Vita di Gesu Cristo*. Modène, 1921).

du « Chemin de la Croix » dont la dévotion se répand grâce aux pèlerinages à Jérusalem et sous l'influence des Franciscains « gardiens » des Lieux Saints. Depuis le IVe siècle on célébrait à Jérusalem des processions qui parcouraient les étapes de la Voie Douloureuse, du mont des Oliviers au Calvaire. A partir de 1422, on attacha une importance particulière à la partie comprise entre le Prétoire de Pilate et le Saint-Sépulcre, sans que les « stations » (le mot apparaît à cette époque) eussent la régularité d'aujourd'hui. Ce fut en réalité en Occident

Phot. Mon. Hist.

Fig. 233. — Christ agonisant, fragment de sculpture. Musée de Beauvais, XVe siècle.

que le Chemin de la Croix se constitua sous sa forme actuelle. En 1472 un bourgeois de Nuremberg, Martin Ketzel, releva à Jérusalem les distances entre les stations : ayant perdu ses mesures, il refit le pèlerinage et, de retour à Nuremberg, fit exécuter par le sculpteur Adam Krafft un chemin de croix qui partait d'une porte de la ville, où était placé le prétoire, et se terminait à la septième station, au cimetière Saint-Jean, par une Vierge de pitié. Chaque tableau en relief était protégé par un cadre et hissé sur un socle de pierre. L'œuvre fut achevée entre 1490 et 1508, et il en existe encore des restes[1]. En réalité, ce fut seulement dans

1. Au début du XVe siècle le dominicain Alvarez de Cordoue (mort en 1420) avait fait construire huit oratoires où étaient peintes les étapes de la Voie Douloureuse. Voir sur cette question l'excellente étude des R. R. P. P. Vincent et Abel, *Jérusalem nouvelle*, p. 610 et suiv.

la deuxième moitié du XVIe siècle que l'ordre et l'iconographie des quatorze stations actuelles se fixèrent[1].

III

L'iconographie des saints s'est aussi profondément transformée et l'on peut dire que le plus grand nombre des innovations est dû aux confréries pieuses qui ont

1. Photo B. du Retail.

2. Photo P. du Retail.

Fig. 234 et 235. — Statues de saints, XVe siècle. Église de Poivres (Aube).
1. Saint Nicolas. — 2. Saint Roch.

développé les nouveaux thèmes sur leurs bannières ou leurs tableaux votifs, et dans leurs processions figurées. On sait quel était dans les villes du moyen âge le nombre prodigieux de ces confréries ; chacune des corporations en formait une, sous le patronage d'un saint, dont la tradition s'est conservée jusqu'à nos jours, où saint Fiacre est toujours le patron des jardiniers, saint Crépin celui des cordonniers, etc... Mais de plus l'usage des portraits purement profanes était encore peu

1. Les quatorze stations sont indiquées pour la première fois dan la « Pérégrination spirituelle » de Jean Pascha, éditée à Louvain en 1563. (Vincent et Abel, p. 630.)

répandu au xve siècle : les grands seigneurs, les riches bourgeois, les princes même, qui voulaient faire reproduire leurs traits, se faisaient d'ordinaire représenter à genoux, en prières et introduits auprès de la Vierge par leurs saints patrons. Nous savons que cet usage, qui remonte au plus ancien art chrétien, a pénétré de nouveau dans l'art italien au xive siècle : au siècle suivant il est universel. Innombrables sont les triptyques dont le panneau central montre une Vierge de majesté, tandis que les donateurs et leurs patrons occupent les volets. On peut citer comme des modèles de ce genre le triptyque de la cathédrale de Moulins (peint vers 1498), où le duc Pierre de Bourbon et la duchesse Anne sont présentés par leurs patrons à une Vierge trônant dans une gloire au milieu des anges, ou l'admirable Buisson Ardent (cathédrale d'Aix), peint par Nicolas Froment pour le roi René en 1476 (Pl. XII). Au milieu Moïse, gardant ses troupeaux, aperçoit le Buisson Ardent dans lequel est assise la Vierge; le fond du paysage est formé par les deux villes de Beaucaire et de Tarascon ; sur les côtés le roi René en costume de chanoine de la cathédrale d'Aix avec sainte Madeleine, saint Antoine et saint Maurice, fait face à sa seconde femme Jeanne de Laval, entourée de sainte Catherine, saint Nicolas et saint Jean l'Évangéliste. Sur ces deux triptyques l'Annonciation peinte en grisailles orne l'extérieur des volets. Les portraits de ce genre sont fréquents sur les verrières, dont les donateurs se faisaient représenter ainsi.

Phot. B. du Bettin.

Fig. 236. — Statue de sainte Catherine, xve siècle. Église de Chavanges (Aube).

Sous ses pieds l'empereur Maximien et la roue, instrument de son supplice.

C'est surtout dans l'iconographie des saints que se sont affirmées les tendances au réalisme et à l'anachronisme pittoresque. Au xiiie siècle leurs figures avaient encore un caractère abstrait : sous leurs draperies un peu uniformes, beaucoup de saints n'étaient reconnaissables qu'aux instruments de leur supplice qu'ils tenaient à la main comme un symbole. Ceux qui avaient été décapités, comme saint Denis à la façade de Paris, saint Nicaise à celle de Reims, portaient quelquefois leur tête dans leur main. Il y avait des catégories de saints rangés suivant leur profession terrestre, évêques, diacres, moines, chevaliers, etc..., mais leur caractère individuel disparaissait. Au xve siècle au contraire les saints sont redescendus sur la terre et portent le costume de ceux qui les invoquent comme patrons (fig. 235) ; les événements

Phot. Bulloz

FROMENT. — LE BUISSON ARDENT. (Cathédrale d'Aix).

de leur légende se déroulent au milieu des villes et des personnages contemporains de Charles VII ou de Louis XI. Comme tous les personnages de l'iconographie ils ont même perdu le nimbe qui les distinguait autrefois et que seuls les peintres italiens de la Renaissance conservent, en le réduisant à un simple cercle lumineux qui voltige au-dessus des têtes. Les nombreux mystères ou jeux célébrés

Phot. Anderson.

Fig. 237. — Vittore Carpaccio (1430-1520). Sainte Ursule et les onze mille Vierges sont reçues à Rome par le pape Cyriaque. Venise, Académie des Beaux-Arts.

par les corporations en l'honneur de leurs patrons ont favorisé certainement les progrès de cette iconographie pittoresque.

Tel est par exemple le groupe de statues de Saint-Pantaléon de Troyes, qui représente l'arrestation de saint Crépin et de saint Crépinien par ordre de Maximien Hercule : les deux saints sont à leur établi de cordonniers en costume de travail ; l'un coupe avec un tranchet une lanière de cuir, son chien familier à ses pieds, l'autre assis, sur un escabeau, tire l'alène : seule la cuirasse antique du personnage qui saisit saint Crépinien rappelle le caractère historique de la scène. Plusieurs de ces figures de saints ont été multipliées à cause des pouvoirs spéciaux de protection qu'on leur attribuait. Tels sont les quatre saints guérisseurs de la

peste, saint Sebastien attaché nu au poteau et criblé de flèches ; saint Adrien en costume de chevalier ; saint Antoine vêtu du froc des religieux Antonins ; saint Roch, habillé en pèlerin, avec le bourdon et le chapelet, un chien à ses côtés léchant la plaie que laisse voir sa jambe nue (fig. 235). Le costume des pèlerins est attribué aussi à leur patron, l'apôtre saint Jacques, coiffé du chapeau à larges bords, avec l'ample pèlerine ornée de coquilles, la gourde en sautoir et le bourdon à la main.

Phot. Martin-Sabon.

Fig. 238. Statue de saint Christophe. Cathédrale d'Amiens, porte Saint-Christophe, xve siècle.

Les effigies de saint Michel et de saint Georges, patrons d'ordres chevaleresques, comme celui fondé par Louis XI en 1469, pourraient servir à reconstituer l'histoire de l'armure des xve et xvie siècles. Sainte Catherine est une jeune princesse, dont la coiffure savante supporte le diadème : un livre à la main, elle s'appuie sur la grande épée ou la roue qui ont servi à son supplice (fig. 236). La légende de la Tentation de saint Antoine a exercé la verve des graveurs allemands, en particulier d'Holbein, dont l'imagination étrange a enfanté les démons fantastiques qui persécutent le saint. Celle de sainte Ursule et des onze mille Vierges de Cologne, martyrisées par les Huns à leur retour d'un pèlerinage à Rome, a inspiré au contraire les délicieuses compositions de la châsse de sainte Ursule de Bruges, exécutées par Hans Memling vers 1489 et celles de Carpaccio (1480-1520) à Venise (fig. 237). Le réalisme des maîtres flamands s'est manifesté dans le plaisir cruel qu'ils ont pris à détailler les supplices infligés aux martyrs : Thierry Bouts (1410-1475) montre saint Hippolyte étendu à terre et tiré à quatre chevaux (musée de Bruges) ou saint Érasme couché sur une planche et dont les bourreaux enlèvent les entrailles au moyen d'un appareil d'une horrible ingéniosité (Louvain, église Saint-Pierre) (fig. 286).

L'image de saint Christophe (fig. 238), invoqué contre la mort subite, est multipliée à souhait. Sur un triptyque de Harlem, Thierry Bouts nous montre le saint passeur, les jambes nues au milieu de la rivière entre deux berges de rochers, l'Enfant Jésus sur son épaule. Quelques églises de la région du Cadore et du Trentin possèdent encore une curieuse série de fresques de saint Christophe

de dimension colossale : celle de saint Niccolo de Trévise mesure près de 8 mètres de haut et dans un rayon assez restreint on en trouve de semblables à Bellune, à San Vito di Cadore, à Botzen, à Trente, à Vérone, etc... Les effigies du bon géant ainsi exposées protégeaient ceux qui entraient à l'église[1].

C'est toute la vie du xve siècle avec son cadre pittoresque que nous ont conservée les œuvres consacrées à l'iconographie des saints ou destinées à perpétuer le souvenir de faits miraculeux. La châsse de sainte Ursule à Bruges nous montre une admirable vue de Cologne avec sa monumentale porte de ville que surmonte la haute nef de la cathédrale ; la peinture de Carpaccio (fig. 237) donne la reproduction exacte du château Saint-Ange à Rome à la fin du xve siècle ; le miracle de la Sainte Croix peint par Gentile Bellini (1429-1507) évoque les canaux de Venise avec leurs maisons à fenêtres grillées et leurs passerelles munies au sommet d'un pont-levis[2] ; le même peintre nous conduit dans les villes d'Orient, (prédication de saint Marc à Alexandrie, musée du Louvre), au milieu des Turcs coiffés de gros turbans et vêtus de riches étoffes ; une série de vitraux provenant d'une église de Rouen[3] nous raconte en grand détail et dans un cadre très pittoresque l'histoire du juif qui obtint d'une bourgeoise une hostie consacrée pour la percer d'un coup de poignard ; une toile de Carpaccio, la Vocation de saint Mathieu[4], nous montre l'étal du changeur derrière lequel est assis le saint en costume vénitien, avec le manteau à ramages et le bonnet rouge garni d'hermine, tandis qu'une belle porte fortifiée à échauguette forme le fond du tableau.

Tous les pays de l'Europe apportent le même témoignage et les œuvres qu'ils ont conservées montrent la place considérable que la vie des saints a prise dans l'iconographie religieuse

IV

On peut se demander ce qu'était devenu, au milieu de cette floraison luxuriante de motifs nouveaux, l'ancien programme d'instruction dogmatique et morale qui avait inspiré l'art religieux des Occidentaux depuis l'époque carolingienne. Mais le développement artistique prit une telle intensité que le cadre fut assez large pour contenir à la fois les sujets anciens et les sujets nouveaux. L'Église

1. A Notre-Dame de Paris une statue colossale de saint Christophe fut exécutée au xve siècle par maître Vincent au second pilier à droite (Champion, François Villon, I, p. 229). Citons aussi la peinture de Lassay (Loir-et-Cher), *Revue de l'Art Chrétien*, 1912, 232, et le saint Christophe colossal de la cathédrale de Tolède.

2. Venise, Académie des Beaux-Arts

3. Église Saint-Éloi, xvie siècle. Musée des Antiquités départementales.

4. Venise. S. Giorgio degli Schiavoni.

ne renonça nullement à l'enseignement catéchétique et moral que donnait l'art religieux : ses moyens d'action furent même singulièrement augmentés par la diffusion du livre imprimé et de la gravure sur bois et sur cuivre dans la deuxième moitié du XVe siècle. Tout l'art symbolique d'autrefois est recueilli dans les livres d'Heures illustrés et dans les collections d'images de la Bible des Pauvres, qui n'est qu'une édition xylographique de la Bible moralisée du XIIIe siècle, où chacun des épisodes du récit est commenté par ses figures allégoriques[1]. Parmi les ouvrages qui eurent le plus de vogue on peut citer le « Miroir du Salut des hommes » (Speculum humanæ Salvationis), composé au XIVe siècle par un dominicain et traduit en français par Jean Miélot (1438) : son édition, à cette époque, accompagnée d'une abondante illustration, a contribué à conserver les vieux thèmes allégoriques et même à les développer d'une manière nouvelle[2]. Il en est de même du livre d'un dominicain, Filippo Barbieri : il donne le premier la liste des douze sibylles antiques qui passaient pour avoir prédit l'avènement du Messie, avec les passages des prophètes concordants[3]. L'ouvrage fut accompagné de gravures sur cuivre exécutées après 1481 et, dès 1488, ces reproductions ornaient les livres d'heures sortis des ateliers parisiens[4]. Le « Calendrier des Bergers », édité pour la première fois en 1491, est un véritable précis dans lequel est renfermée toute la science astronomique, biologique, éthique du moyen âge : ses gravures, souvent reproduites, perpétuent jusqu'au début des temps modernes les conceptions erronées que les humanistes de l'époque carolingienne avaient puisées dans le système de Ptolémée. Enfin la gravure religieuse produit en Allemagne de véri-

Fig. 239. — La licorne, figure de la Vierge. Médaille de Pisanello (1380-1456). Inscript : Opus Pisanelli pictoris MCCCCXLVII. Paris, Cabinet des Médailles.

1. La première édition parut vers 1460. Voy. Mâle. *Art à la fin du moyen âge*, p. 249.

2. Le précieux manuscrit de Sélestat a été reproduit par J. Lütz et P. Perdrizet avec la traduction de Jean Miélot. 1908. V. P. Perdrizet, *Étude sur le Speculum humanæ salvationis*, 1908. M. Perdrizet a établi l'origine dominicaine de ce livre, inspiré de la Somme de saint Thomas, de la Légende dorée, etc. Encore en 1534 Nicolas Glockendom miniaturiste de Nuremberg emprunte au « Speculum » son parallélisme entre la vie de Jésus et l'Ancien Testament. Sur cette œuvre, voir plus haut, p. 373.

3. Le titre était : *Discordantiæ nonnullæ inter sanctum Hieronymum et Augustinum*. Mâle, p. 273.

4. Mâle, p. 289 : *Heures* de Vérard et de Simon Vostre.

tables chefs-d'œuvre avec Albert Dürer (1471-1528) (Apocalypse, deux Passions, vie de Notre-Dame, etc...) et Holbein (1497-1534) (Alphabet de la mort, les Simulacres de la mort, Figures de la Bible, vers 1538, la Passion, etc...).

Mais ce n'est pas exclusivement dans les livres, c'est dans les églises aussi que les thèmes anciens ont été conservés, parfois même rajeunis. Seulement ce qui était autrefois l'essentiel est devenu maintenant l'accessoire. La prédication pathétique et mystique rejette au second plan l'instruction proprement dite. La multiplication même des ouvrages imprimés a rendu moins indispensable l'enseignement par les yeux. Saint Grégoire le Grand avait dit que l'art religieux était la Bible des illettrés, mais les gravures de cette Bible étaient maintenant dans toutes les mains. On a constaté d'ailleurs que les artistes demandèrent aux graveurs une bonne partie de leurs inspirations et que le livre eut ainsi une action importante sur l'art religieux lui-même. La concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament d'après la Bible des Pauvres et le Speculum humanæ Salvationis a inspiré la belle série des tapisseries de la Chaise-Dieu, où chacun des épisodes de la vie du Christ est accompagné de ses figures bibliques (xve siècle). Deux belles verrières de la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte (Puy-de-Dôme)[1] présentent dans des séries de petits compartiments le même parallélisme. La procession des prophètes opposés aux apôtres, chacun d'eux tenant un phylactère sur lequel une prophétie répond à un verset du Credo, se montre sur les magnifiques vitraux de la Sainte-Chapelle de Riom (milieu du xve siècle), et dans l'ensemble des statues qui ornent (les prophètes à l'extérieur, les apôtres à l'intérieur) la clôture du chœur de la cathédrale d'Albi.

Phot. L. Bréhier

Fig. 240. — Livresse de Noé. Venise, angle sud est du Palais Ducal (1423-1442).

Le goût des ensembles didactiques, dans lesquels les notions de science profane s'entremêlent à la théologie symbolique, a survécu jusqu'au xvie siècle, mais les œuvres ainsi conçues ont un caractère composite et un manque d'unité qui montrent l'oubli progressif des traditions. Les miséricordes des stalles de la cathédrale de Rouen, exécutées de 1457 à 1469 sous la direction de Philippot Viart, sont

1. Fondée en 1511 par Jean Stuart comte d'Auvergne.

dans la tradition gothique : le bestiaire chimérique, les métiers, les proverbes, les légendes, les scènes de l'Ancien Testament s'y mélangent dans un désordre pittoresque. Les statues de la « Tour de beurre » du même édifice (1485-1508) représentent les Sibylles alternant avec les prophètes et la Sibylle Tiburtine montrant à l'empereur Auguste agenouillé la Vierge qui tient un enfant dans ses bras[1]. Les stalles contemporaines de la cathédrale d'Ulm (dues à Georges Syrlin,

Fig. 241. — Raphaël. Dispute. Détail : Saint Ambroise et saint Augustin. Vatican. Stances du Saint-Sacrement (1508-1511).

1469-1474) montrent successivement en bustes les sept sages en face de sept sibylles, les patriarches et les prophètes opposés aux femmes de l'Ancien Testament, les saints et les saintes de la Nouvelle Loi ; tous, païens ou chrétiens, sont vêtus à la mode du xve siècle. On peut rapprocher de cette œuvre la fresque des Arts libéraux exécutée dans la salle capitulaire de la cathédrale du Puy vers 1490 : chacune des sciences, vêtue en noble dame de la cour de Charles VIII, trône sur un fauteuil à baldaquin avec à ses pieds un des sages antiques en robe fourrée d'hermine[2].

1. L. Lefrançois-Pillion (Revue de l'Art ancien et moderne, 1925), a montré que la composition est inspirée du « Mystère d'Octovien », joué à Rouen en 1474. Sur cette origine de la légende de « l'Ara Cœli », voir Mâle, *Art à la fin du moyen âge*, p. 269.

2. Quatre seulement sont conservées. Trivium : la Grammaire avec Priscien, la Rhétorique avec Cicéron,

Ces compositions didactiques révèlent bien souvent l'effort pour réunir dans une même synthèse la science profane de la Renaissance et la théologie chrétienne. Aristote et Platon en costumes de docteurs assistent au triomphe de saint Thomas d'Aquin sur le tableau de Benozzo Gozzoli (1420), tandis qu'Averroès, symbole de l'erreur, gît terrassé à leurs pieds. Dans les peintures des appartements Borgia exécutées vers 1500, pour Alexandre VI, Pinturicchio mélange la Légende Dorée à la mythologie et, dans la chambre où sont représentés les Arts libéraux, la Justice de Trajan alterne en médaillon avec la Fuite de Loth et le Départ de Jacob. Le triomphe de cet esprit de conciliation est marqué par la décoration de la Chambre de la Signature sous Jules II (1511) : Raphaël y mit en parallèle la sagesse chrétienne et la sagesse païenne, la Dispute du Saint Sacrement et l'École d'Athènes, suivie de la composition toute mythologique du Parnasse (fig. 241). Les rapprochements de Pinturicchio pouvaient passer pour une fantaisie, tandis qu'ici une conviction profondément spiritualiste unit dans une même harmonie ceux qui ont démontré l'existence de Dieu à la lumière de la seule raison et ceux à qui elle a été révélée par la grâce. La pensée tout entière du moyen âge a trouvé son épanouissement dans ces admirables fresques.

Phot. Anderson.

Fig. 242 — Michel-Ange. La Sibylle libyque. Rome, plafond de la Chapelle Sixtine (1508-1512).

Le décor grandiose des voûtes de la Chapelle Sixtine, exécuté par Michel-Ange de 1508 à 1512, est aussi conforme à la tradition iconographique du moyen âge. La Rédemption avait été figurée sur les parois par les peintres de Sixte IV : Michel-Ange chercha à montrer l'attente et la préparation de la venue du Messie. Son programme est le même en somme que celui de la cathédrale de Chartres, mais la puissance qu'il a déployée dans son accomplissement n'appartient qu'à lui. Les tableaux du centre représentent la Création, la chute, le déluge : tout autour,

la Logique avec Aristote. Du Quadrivium il ne reste que la Musique, qui tient un orgue minuscule avec Tubal devant elle.

les sibylles et les prophètes annoncent le Rédempteur ; aux angles sont les figures bibliques du Christ et de la Rédemption (Judith, David, Esther, le Serpent d'Airain) (fig. 242-243).

En revanche, la Renaissance classique a développé bien souvent dans l'iconographie le goût de la rhétorique pompeuse qui devait sévir jusqu'au XIXe siècle. Le caractère de solennelle emphase pris en Italie par l'art funéraire a multiplié les figures allégoriques. L'iconographie des Vertus et des Vices a été transformée. Chacune des Vertus porte désormais un attribut facilement reconnaissable, la Foi un calice et une croix, l'Espérance une corne d'abondance, la Charité un cœur, la Prudence un miroir ou un serpent, la Force un bouclier, la Justice des balances, la Tempérance une horloge. Ces motifs se sont répandus dans toute l'Europe à la fin du XVe siècle, mais on les a souvent compliqués en multipliant leurs attributs et on a obtenu les figures étranges du vitrail de saint Romain (1521) à la cathédrale de Rouen, où l'on voit la Foi avec un cierge à la main et une église sur la tête.

Phot. Alinari.

Fig. 243. Michel-Ange. Le prophète Isaïe, Rome, plafond de la Chapelle Sixtine (1508-1512).

Telle est aussi l'origine des « triomphes », inspirés par les souvenirs de l'antiquité classique et les « Triomphes » de Pétrarque. Montées sur des chars, empruntés aux nombreux cortèges et processions, dont on était si friand à cette époque, des figures allégoriques représentent le triomphe de la religion. Ce thème une fois admis a été développé avec tous les raffinements possibles. Plusieurs églises de Rouen en conservent de magnifiques spécimens sur des verrières. A Saint-Vincent (début du XVIe siècle) le char du Paradis terrestre, tout éclatant d'or, supporte Adam et Ève dans leur innocence, tandis que devant eux marchent les Vertus ; il est suivi du char du Péché qui flotte l'étendard à l'image de la mort et que suivent, les mains liées, Adam et Ève accompagnés du Travail et de la Douleur. Enfin le char de la Rédemption sur lequel trône la Vierge est précédé du cortège des prophètes. Malgré leur belle

Phot. Hanfstaengl

Jean Van Eyck. — L'Annonciation.
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

exécution ces motifs sont plus ingénieux que touchants : c'est de l'art religieux à l'usage d'érudits.

V

L'enseignement moral que l'on demandait à l'art religieux a été renouvelé surtout dans son interprétation de la mort et des fins dernières. Depuis l'origine même de l'art chrétien, le thème essentiel et presque unique de l'art funéraire était celui de la résurrection et de la vie éternelle. C'est l'idée qu'expriment à plusieurs siècles de distance les orantes des catacombes et les gisants des tombes gothiques du XIIIe siècle, couchés les mains jointes et les yeux ouverts, représentés dans toute la force de l'âge, avec la beauté idéale qui, d'après la croyance commune, sera celle des corps à la résurrection (fig. 173-174). La prédication des ordres mendiants a modifié ce point de vue en insistant moins sur l'idée de la résurrection future que sur la vanité des honneurs et des biens de ce monde, anéantis par une même fin. L'idée de la mort a hanté désormais les esprits et nous avons vu sa hideuse apparition dans l'art de Giotto et des quattrocentistes, continuateurs sur ce point comme sur tant d'autres, de l'art monastique byzantin. La légende des Trois morts et des Trois vifs, qui se montre au XIIIe siècle et inspire les compositions du Campo Santo de Pise, est bien l'expression de la rhétorique nouvelle qui oppose tous les biens périssables, jeunesse, richesse, honneur, à leur anéantissement final.

C'est cette conception qui inspire désormais l'art funéraire et c'est en Italie qu'il se transforme d'abord. Le caractère orgueilleux pris par les cénotaphes qui deviennent comme ceux des tyrans de Vérone[1], les Scaliger, de véritables édifices, fait mieux éclater l'antithèse du cadavre couché sur le lit funèbre, les yeux clos et quelquefois réduit à l'état naturel, entièrement nu. D'un côté l'orgueil, le faste et la puissance : de l'autre l'image de ce que deviendront ceux qui possèdent ces avantages, telle est la leçon des tombeaux. Sur le mausolée de marbre du pape Clément VI (mort en 1352), à l'abbaye de la Chaise-Dieu, 44 statuettes, représentant les membres de la famille de Beaufort entouraient la statue du pape (fig. 175). Au-dessus du lit funèbre s'élève souvent un baldaquin qui est comme une petite église avec ses baies surmontées de gâbles, ses pinacles, ses clochetons, ses statues allégoriques célébrant avec emphase les vertus du mort. Pendant la première moitié du XVe siècle règne la mode des pleurants, dont les mausolées des ducs de Bourgogne à Dijon conservent de pittoresques exemples[2]. Ces statuettes couvertes

1. Mastino († 1277), Jean († 1350), Mastino II († 1351).

2. Les plus anciens exemples se trouvent à la cathédrale d'Amiens sur les tombeaux de la première moitié du XIVe siècle. (Boinet. *La cathédrale d'Amiens*, p. 116.)

de longues draperies de deuil représentent les membres de la maison du prince, groupés autour de lui au jour de ses obsèques.

En même temps on se plaisait parfois à accentuer le réalisme du gisant ; on ne se contentait plus de le montrer à l'heure de la mort; on évoquait l'horrible vision de son cadavre à moitié putréfié (tombeaux du médecin Guillaume de Harcigny à la chapelle épiscopale de Laon, 1394, du cardinal Lagrange à Avignon, 1402). A l'église des Cordeliers de Vic-le-Comte (Puy-de-Dôme), le mausolée de Jeanne de Bourbon, comtesse d'Auvergne, morte en 1511, comprenait un sarcophage sur lequel était couchée la défunte en corsage fourré d'hermine, la couronne comtale sur la tête, avec un lion tenant son écu, mais à ses pieds se dressait une hideuse statue (conservée aujourd'hui au Louvre) : la comtesse y apparaît, couverte comme d'un voile du linceul entr'ouvert pour découvrir les vers monstrueux qui rampent sur la poitrine avec le ventre laissant échapper les entrailles.

Au contraire, le gisant du tombeau de Louis de Brézé, mari de Diane de Poitiers, à la cathédrale de Rouen (vers 1531), est un beau morceau d'anatomie bien saine ; au-dessus de lui, au milieu d'un ordre d'architecture antique supporté par des cariatides, se détache la statue équestre du sénéchal de Normandie, tandis que sous les colonnes du premier étage, Diane de Poitiers, sa veuve, fait face à une Madone. En face de ce somptueux mausolée, celui des cardinaux d'Amboise, exécuté de 1520 à 1525, montre une inspiration plus spiritualiste : les statues agenouillées de Georges d'Amboise et de son neveu forment le motif principal ; six figures de Vertus ornent le soubassement et un grand nombre de statues de saints représentés sur les parois et sur le dais somptueusement ouvragé entourent une belle composition de saint Georges perçant le dragon.

Les statues agenouillées qui se multiplient depuis la fin du xve siècle donnent tout au moins au monument funéraire un caractère religieux. Il n'en est pas de même des types adoptés par la Renaissance italienne. Les mausolées des Médicis élevés par Michel-Ange à San Lorenzo de Florence auraient pu convenir à des païens. Si belle que soit la statue du « Pensieroso » (Laurent II de Médicis, mort en 1492), méditant entre les figures du Matin et du Soir accoudées sur son sarcophage, elle n'a aucune signification spécialement chrétienne. Le tombeau de Jules II, tel que l'avait conçu Michel-Ange, était une simple glorification du pape protecteur des arts ; les esclaves aux mains liées du musée du Louvre montraient les arts et les sciences réduits en esclavage après sa mort ; les Victoires foulant aux pieds les provinces soumises exaltaient la gloire du conquérant ; les statues de Moïse et de saint Paul, la Vie contemplative et la Vie active, couronnaient ce panégyrique, dénué de toute inspiration chrétienne. La statue même du pape, à moitié couché sur le sarcophage, rappelait par son attitude les statues funéraires païennes : ce modèle ne tarda pas d'ailleurs à être adopté

dans toute l'Europe et se substitua à partir de la fin du XVIe siècle aux statues agenouillées.

Et, à mesure que la foi s'affaiblissait, l'idée de la mort hantait davantage les esprits et devenait plus envahissante dans l'art religieux. A partir du début du XVe et jusqu'à la fin du XVIe siècle, les images de cadavres et les têtes de mort se multiplient dans les églises, en relief, sur les vitraux, au milieu des peintures. Dans un grand nombre d'églises, à Gisors, à Clermont-l'Oise, à Châlons-sur-Marne, à Moulins, la statue d'un cadavre desséché est encastrée dans le mur d'une chapelle ; dans une église de Bar-le-Duc, Ligier Richier sculpte un squelette et c'est lui aussi qui exécute vers 1550 la tête de mort couronnée, d'aspect si réaliste, qui décorait le tombeau de Claude de Lorraine au château de Joinville.

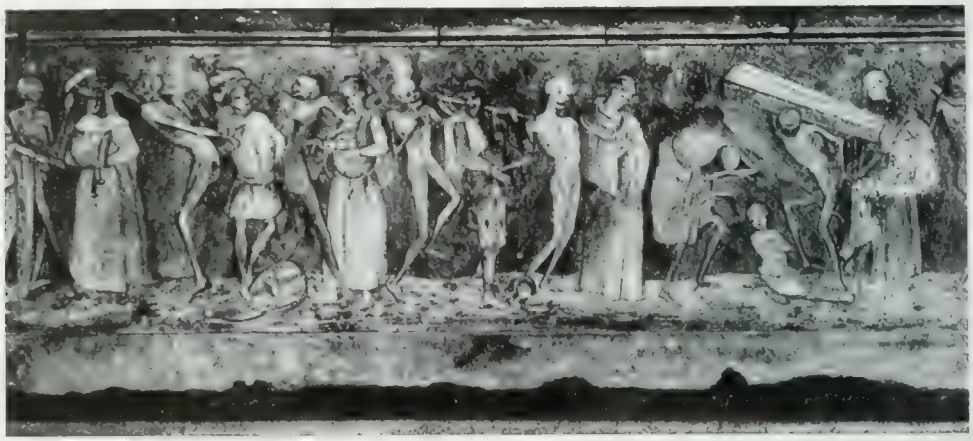
Mais ce fut surtout au début de XVe siècle que se créèrent ou se fixèrent la plupart des thèmes qui furent développés ensuite avec une âpre verve. A cette époque néfaste un sombre pessimisme envahit les âmes ; l'Europe déchirée par les guerres est livrée à des souverains déments ou à des hommes de proie : assassinats, rapines, guerres civiles se succèdent ; la France livrée aux Anglais est divisée contre elle-même ; la chrétienté est déchirée par le grand schisme ; c'est le moment où les mystiques prêchent le renoncement avec ferveur et condamnent le monde sans appel. Il n'est pas étonnant qu'alors l'idée de la mort soit partout. Sa figure grimaçante obsède les imaginations : elle apparaît au duc Louis d'Orléans peu de temps avant son assassinat par Jean sans Peur (1407) : dans un jardin où les arbres portent des fruits d'or, il voit le hideux squelette bander son arc contre lui[1]. Il n'est pas

Fig. 211. — La Danse macabre. Peintures de l'église de Kermaria-Nisquit (Côtes-du-Nord), vers 1470. Le roi, l'archevêque, le duc, l'évêque, le noble.

1. Cette scène était rappelée par une peinture sur le tombeau que Louis XII éleva à son aïeul dans l'église des Célestins. Un manuscrit du duc Jean de Berry (Bibl. nat., mss. franç., 1023) offre une composition analogue. (Mâle. *Art religieux à la fin du moyen âge*, p. 378.)

jusqu'aux cartes à jouer qui ne rappellent à ceux qui s'en servent la terrible image : sur un jeu vénitien du début du xve siècle (dit jeu de Charles VI), la Mort armée d'une faux galope sur un cheval qui foule aux pieds un roi, un pape et deux cardinaux, dont les portraits sont représentés sur les autres cartes[1].

C'est au milieu de ce bouleversement moral qu'a été conçu le sinistre sujet de la Danse macabre, qui est à l'origine une homélie dramatique, un sermon figuré, où le prédicateur (représenté sur la peinture de la Chaise-Dieu) appelle en témoignage chacune des conditions humaines, le pape, l'empereur, le clerc, le bourgeois, etc... ; chacun, accompagné du double qu'est son cadavre,



Phot. Levy-Neurdein.

Fig. 245. — La Danse macabre. Peintures de l'abbaye de la Chaise-Dieu (Haute-Loire), 1460.
L'avocat, le troubadour, le curé, le laboureur, le cordelier, l'enfant, le clerc.

vient montrer ce que sont devenus les avantages et les honneurs de sa vie terrestre. La première Danse macabre qui parut dans l'art religieux fut celle du Charnier des Innocents à Paris, exécutée en une suite de fresques en 1424, au moment de la domination anglaise en France, et dont les gravures de Guyot Marchant (éditées en 1485) peuvent donner une idée approximative.

Le sujet fut adopté surtout en France et dans les pays septentrionaux. De la Danse des morts de l'église des Dominicains à Bâle (1440) il ne reste plus que des fragments peints sur bois, les portraits de l'empereur, de la reine, de l'évêque, de la jeune femme, de la coquette, de l'abbesse, de l'ermite, du héraut d'armes : tous, couverts de costumes riches et pittoresques, ont l'expression du désespoir. Sur un de ces fragments on voit la Mort sortir d'une cabane dont le fronton est décoré du Christ apocalyptique entre la Vierge et saint Jean. Mieux conservées sont les fresques contemporaines de la Chaise-Dieu (1460), de Kermaria-Nisquit

1. A. Vieuil. *Les fantômes d'une danse macabre*. Le Puy, 1918, p. 60.

Côtes-du-Nord (1470-1480)[1], de Sainte-Marie de Lübeck (1460). Dans la petite église de Kermaria, où l'on voit ensuite le combat des Vices et des Vertus, puis le Dit des Trois morts et des Trois vifs, les personnages de la danse, placés chacun sous une arcature, se donnent la main en une immense farandole dans laquelle la gaieté sinistre du mort sautillant contraste avec la tristesse du vivant (fig. 244). Les compositions de Lübeck et de la Chaise-Dieu sont plus savantes, les groupes sont ordonnés avec une variété plus grande et l'esprit satirique se manifeste par des trouvailles d'une cruelle ironie : sous la chaire du prédicateur le mort gogue-

Fig. 246 et 247. — Hans Holbein (1497-1543). Fragment des Simulacres de la mort (1538). La mort et le laboureur. Le duel du chevalier et de la mort.

nard joue de la cornemuse, plus loin il marche sur la traîne du long manteau d'un personnage d'église, il ferme le livre du savant, fait tomber l'épée du chevalier, la mandoline du troubadour et se baisse en cachant sa face derrière son linceul pour venir prendre un petit enfant au berceau (fig. 245).

Le sujet de la Danse des Morts eut la même faveur au XVIe siècle. Il fut sculpté en 1526 aux colonnes de pierre qui soutiennent les galeries en bois d'un ancien charnier de Rouen, l'« aître Saint-Maclou », au-dessous d'une frise de tibias et de vertèbres[2]. Il donne lieu surtout à de nombreuses séries de gravures, depuis celles de Guyot Marchant en 1485, jusqu'à celles d'Holbein, dont la première édition parut à Lyon en 1538. Holbein a renouvelé entièrement le sujet en remplaçant la procession monotone par des tableaux pittoresques (fig. 246-247). Le mort ne

1. Bégule. *La chapelle de Kermaria*, 1909.

2. Les groupes de statues sont appuyés aux fûts des colonnes. M. Pillet. *L'aître Saint-Maclou*. Paris, 1921.

se contente plus de saisir le vif ; avec une verve qui apparaît déjà à la Chaise-Dieu, il le raille et le berne de mille manières. Il se fait enfant de chœur et sonne la clochette devant le prêtre qui porte le viatique ; il provoque en duel le chevalier et pare avec un énorme tibia les coups de l'épée à deux mains ; il sert d'aide au médecin et d'échanson au roi assis devant la table d'un festin ; il s'improvise le guide d'un aveugle et mène la charrue du laboureur.

Un sujet dont l'idée est antérieure à celui de la Danse macabre est le « Dit des trois morts et des trois vifs » : trois jeunes seigneurs pleins de vie et d'insouciance rencontrent au détour du chemin les trois squelettes auxquels ils ressembleront plus tard. Quatre poèmes de la fin du XIIIe siècle ont traité ce thème, mais ce n'est qu'au début du XVe siècle qu'il s'est implanté dans l'art religieux[1] ; le duc Jean de Berry le fait sculpter à Paris au portail des Innocents en 1408 en mémoire de son neveu, l'infortuné Louis d'Orléans. Le sens de commémoration funéraire attaché à ce tableau est bien marqué dans la curieuse fresque, exécutée d'après l'inscription en 1420, dans l'église d'Ennezat (Puy-de-Dôme), aux frais du chanoine Robert de Bassinhac en souvenir de ses parents, de ses frères et de ses sœurs qui avaient tous péri au cours d'une incursion des routiers en Auvergne. C'est probablement dans cette composition qu'on voit pour la première fois les trois seigneurs à cheval, le faucon sur le poing, vêtus de l'élégante « jacque » ajustée, à manches traînantes du temps de Charles VI. Une croix de carrefour situe la scène[2].

Sur ce sujet d'ailleurs l'imagination des artistes est intarissable. Un bahut du musée d'Angers, par un plaisant retour des choses, montre les personnages de la Danse macabre criblant la Mort de leurs flèches (XVIe siècle). On applique aussi à la Mort le motif du « triomphe » adopté dans l'art didactique. Au carnaval de Florence en 1511, on avait vu la Mort sur un char drapé de noir traîné par quatre buffles et au-dessous d'elle un amas de cercueils d'où sortaient des squelettes. Une fresque de Clusone (Bergamasque) est inspirée d'un spectacle semblable : on y voit tous les états du monde prosternés devant la Mort qui trône sur un amas de squelettes. On peut citer dans le même genre le Triomphe de la Mort du palais Sclafani de Palerme, dû à un artiste flamand de la deuxième moitié du XVe siècle, et surtout la composition véritablement épique de Pierre Breughel (1565-1637), conservée au musée du Prado à Madrid, où l'on voit dans une mêlée indescriptible les bataillons serrés de la Mort s'élancer sur les vivants.

1. Mâle. *Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 383. La célèbre composition du Campo Santo de Pise (XIVe siècle) relève de la même inspiration, mais ses sources sont différentes.

2. M. Boudet. *Thuret et Saint-Ignat*. Riom, 1913, p. 122. — Vissouze. *Monographie de l'église d'Ennezat*, 1924, p. 35-101.

VI

Dans l'église d'Ennezat la légende des Trois morts et des Trois vifs est accompagnée du Jugement Dernier. Ce sujet est en effet la conclusion naturelle de la prédication morale, dont les allégories relatives à la mort forment l'aspect principal. C'est ce qui explique aussi le caractère nouveau qu'il a pris au XVe siècle. Il ne s'agit plus seulement comme au XIIIe siècle d'illustrer par des figures symétriquement ordonnées le dogme de la fin du monde ; la nouvelle prédication cherche à convaincre les fidèles en leur peignant sous les couleurs les plus horribles les supplices de l'Enfer. C'est la même inspiration profondément pessimiste qui anime à la fois les allégories macabres et le tableau des peines infernales. La tradition remonte à l'art byzantin et s'est introduite en Occident, nous l'avons vu, par l'intermédiaire de l'art italien. La mise en scène des mystères a dû d'ailleurs donner naissance à quelques nouvelles traditions, les morts sortant de véritables trappes, le Paradis représenté comme une maison précédée d'un escalier, mais ce ne sont là que des détails : l'origine de la transformation est plus lointaine. Une apocalypse grecque du IVe siècle, *la Vision de saint Paul*, traduite dans toutes les langues de l'Europe, a inspiré les supplices cruellement ingénieux que l'on voit sur le tympan de Saint-Maclou (début du XVIe siècle), à Rouen, sur les voussures du grand portail de Nantes, sur les fresques de Bénouville (Calvados)[1].

Ce nouveau programme comportait des limites moins étroites et une ordonnance moins uniforme que celui du XIIIe siècle : il prêtait davantage à la fantaisie. Aussi chacun des grands artistes qui aborde ce sujet y imprime son tour d'imagination particulier.

Dans son Jugement Dernier de Sainte-Marie des Anges[2], Fra Angelico a conservé le Christ byzantin dans sa gloire, entouré de la Vierge, de saint Jean, des apôtres, avec saint Dominique et saint François assis sur des trônes ; il a emprunté son Enfer aux fresques du Campo Santo de Pise, mais il a réservé toutes les ressources de son imagination pour la peinture du Paradis ; sur les gazons fleuris, au milieu des palmiers et des arbres garnis de roses, les anges forment une ronde légère et invitent les âmes des élus à y prendre part, tandis que d'autres bienheureux s'élèvent dans la gloire des rayons d'or qui jaillissent du séjour céleste.

Tout autre est la conception du peintre souabe Stephan Lochner, dans son rétable d'autel de Saint-Laurent de Constance (1430, musée de Cologne). Il a

1. Mâle. *L'Art religieux à la fin du moyen âge*, p. 503.
2. Aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Peint après 1425.

avec la taille colossale du Christ, assis sur un arc-en-ciel, ainsi que celle de la Vierge et de saint Jean agenouillés à ses côtés. A la droite du Seigneur, la façade du Paradis est un immense portail de cathédrale, au gâble orné d'une grande rose, vers lequel se dirige la foule des élus sous la conduite des anges. La plus grande partie du tableau montre les supplices des damnés, et à l'extrémité on

Fig. 248. — Roger de la Pasture. Le Jugement Dernier. Partie centrale (Hospice de Beaune, après 1450).

(Reproduction autorisée par J.-E. Bulloz, éditeur officiel des Hospices civils de Beaune.)

aperçoit l'Enfer, un sinistre château fort ceint de murailles crénelées, sur le donjon duquel gesticule un énorme démon. Dans un coin, un être fantastique à la gueule de dragon armée de crocs redoutables, attire à lui plusieurs damnés parmi lesquels un pape, tout nu, mais la tiare sur la tête.

Sur le grand polyptyque de l'hospice de Beaune (exécuté vers 1452), Roger de la Pasture a traité ce sujet avec largeur (fig. 248). La Vierge et saint Jean-Baptiste intercédant sont assis du même côté que le Christ et, dans l'assemblée des saints,

on n'est pas médiocrement étonné d'apercevoir le pape Eugène IV, le duc de Bourgogne Philippe le Bon et la duchesse Isabelle de Portugal, le chancelier Rollin et sa femme. C'est là un signe des temps et une manifestation de l'esprit

Fig. 249. — Hubert van Eyck, mort en 1426. Volets du rétable de l'Agneau mystique de Saint-Bavon de Gand. Les juges intègres. Les soldats du Christ.

tout profane qui envahit l'art religieux. Saint Michel, vêtu d'une somptueuse chape à fermail d'orfèvrerie, pèse les âmes dans la zone intermédiaire, tandis qu'autour de lui les anges sonnent de la trompette. En bas les élus s'avancent vers les portes d'or d'une cathédrale gothique, et les damnés gesticulant sont entraînés dans les flammes de l'Enfer.

Dans le Jugement Dernier, malheureusement mutilé, peint vers 1500 à la cathédrale d'Albi par des maîtres français, on a reconnu l'inspiration des gravures du Calendrier des Bergers, édité par Guyot Marchant, qui décrivent avec un raffinement emprunté à la *Vision de saint Paul* les supplices infernaux. Chacun des péchés capitaux entraîne une punition spéciale : les orgueilleux sont attachés à des roues de moulins qui tournent avec vitesse, les envieux sont plongés dans un fleuve glacé, les gourmands sont assis à des tables garnies de crapauds, abreuvés de l'eau puante d'un fleuve, les luxurieux sont précipités dans des puits de soufre enflammé.

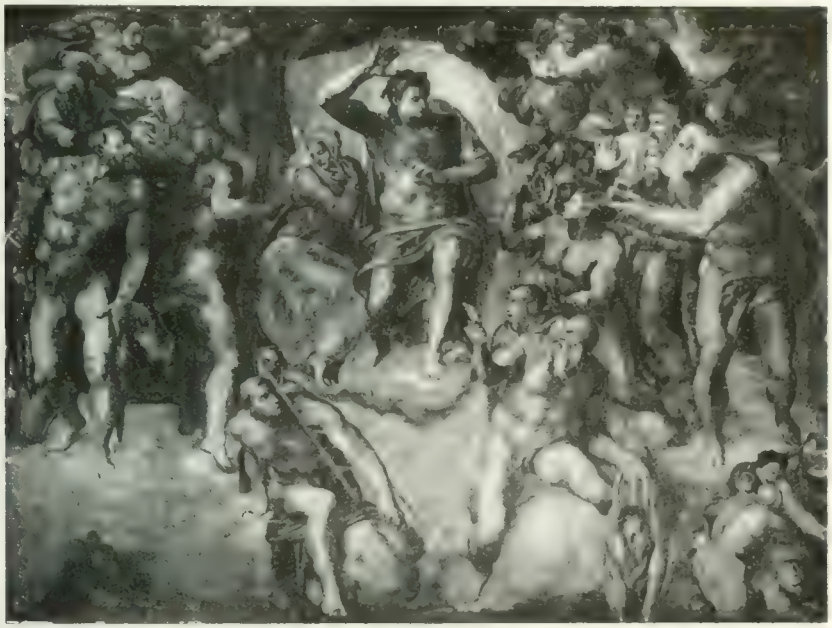
A côté du Jugement Dernier l'illustration de l'Apocalypse, quoique moins familière à l'art de cette époque, a inspiré des compositions d'une valeur considérable. De la fin du XIVe siècle date la célèbre tapisserie de la cathédrale d'Angers, commandée en 1376 par Louis duc d'Anjou, frère de Charles V, pour orner la chapelle de son château d'Angers[1]. Sa longueur atteint 144 mètres sur 5 de hauteur et cette œuvre colossale fut exécutée par un tapissier parisien, Nicolas Bataille, de 1378 à 1381, sur les cartons du peintre royal Jean de Bruges, qui s'était inspiré des miniatures d'une Apocalypse conservée à la bibliothèque de Cambrai. Son état de conservation est admirable : les couleurs très franches sont d'une intensité qui rappelle les tons d'un vitrail. Le récit de l'apôtre se développe en une série de tableaux dont chacun montre à gauche l'immense figure de saint Jean assis devant un pupitre sous un riche dais d'architecture gothique, tandis qu'à droite un double registre montre le ciel avec ses anges et la terre semée de fleurs. L'iconographie suit encore d'anciennes traditions, mais avec beaucoup de liberté et de fantaisie ; les personnages traités avec simplicité sont nombreux, mais la multiplicité des détails n'enlève rien à la largeur de la composition.

C'est ensuite le rétable de l'Agneau Mystique commandé à Hubert Van Eyck en 1420 par Josse Vyt, échevin de Gand[2]. En 1426, à la mort d'Hubert, l'œuvre n'était pas entièrement achevée et ce fut Jean Van Eyck qui la termina en 1432. Jamais la vision de saint Jean n'avait été interprétée avec cette ampleur, mais il y a un singulier contraste entre le désordre épique du texte de saint Jean et la netteté réaliste du décor. Nous ne sommes pas, comme le veut l'apôtre, à la fin des temps, mais dans la Flandre du XVe siècle, dont les villes avec leurs clochers pittoresques forment la toile de fond du Paradis. Dans la partie centrale l'Éternel, habillé en pape, la planète à fermail d'orfèvrerie sur les épaules, la tiare à trois couronnes sur la tête, est entouré de la Vierge reine et

1. Sur l'iconographie de cette œuvre, voir : L. Lefèvre. Les sept églises d'Asie et leurs évêques dans la Tapisserie de l'Apocalypse d'Angers (*Gazette des Beaux-Arts*, 1925, p. 206).

2. A la suite d'aliénations consenties en 1816, les volets de ce rétable avaient été transportés au musée de Berlin ; le traité de Versailles les a restitués à la Belgique (1919) et on peut voir aujourd'hui à la cathédrale de Gand l'admirable polyptyque reconstitué.

du Précurseur, une couronne resplendissante à ses pieds. Plus bas la Fontaine de vie au premier plan, et de chaque côté, deux groupes, les sages de l'antiquité avec les prophètes, les apôtres suivis de leurs successeurs les papes et les évêques, dont les vingt-quatre vieillards du texte de saint Jean sont les figures. Au milieu se dresse l'autel sur lequel apparaît l'Agneau ensanglanté : les anges se prosternent alentour et à droite et à gauche, de deux forêts, sortent les groupes des martyrs et des saintes femmes qui viennent lui rendre témoignage. Sur les autres pan-



Phot. Alinari.

Fig. 250. — Détail du Jugement Dernier de Michel-Ange. Rome, Chapelle Sixtine (1535-1541).
Le groupe du Christ, de la Vierge, des apôtres et des justes

neaux, des anges jouent de l'orgue ou font entendre des chants autour du trône de l'Éternel, et derrière eux sont les figures d'Adam et d'Ève ; en bas les juges intègres et les soldats du Christ, chevauchant en costumes de croisés, bannières au vent, et d'autre part les pèlerins et les anachorètes conduits par le géant saint Christophe se joignent aux deux groupes de docteurs. Placés hors de la scène centrale, ils sont la figure de l'élite des hommes, en quête des chemins qui mènent vers l'Agneau (fig. 249). Toute l'imagination romanesque de cette génération, toute son ardeur pour les belles « emprises » et les chevauchées lointaines revit dans ces admirables peintures. Si la pensée théologique en est quelque peu absente, elles nous permettent du moins de pénétrer profondément dans la conscience de cette époque.

Un véritable abîme sépare cette conception flamande de l'au-delà de l'Apoca-

lypse gravée par Albert Dürer en 1498. Seul de tous les artistes chrétiens il a eu l'imagination assez puissante pour lutter avec le texte redoutable. La vision de saint Jean fut la sienne et il sut montrer la perturbation des éléments et le cataclysme final de l'univers. Ses compositions suscitèrent une telle admiration qu'on les reproduisit à l'envi, dans la Bible illustrée de Wittemberg publiée en 1522, dans les Livres d'Heures et les Bibles éditées en France, enfin sur certaines séries de verrières du XVIe siècle. Le plus beau de ces ensembles est celui des vitraux de la chapelle de Vincennes terminé en 1558; à côté des sujets empruntés directement à Dürer d'autres proviennent d'une source différente [1]. Chacun des épisodes de la vision, les anges vendangeant et moissonnant, les justes marqués au front, l'incendie des arbres et des plantes, etc..., a donné lieu à une composition d'un caractère épique.

Mais déjà la Renaissance classique sous sa forme italienne a modifié gravement l'aspect de l'art religieux. C'est au milieu d'architectures antiques que s'agitent les figures apocalyptiques de Vincennes. Les maîtres du XVe siècle ne voyaient à travers les compositions sacrées que les hommes de leur temps et les horizons de leurs pays : ceux du XVIe siècle au contraire ont émigré vers l'antiquité païenne. Aussi le Jugement Dernier de Michel-Ange qui vint compléter en 1541 le décor iconographique de la Chapelle Sixtine, marque une date importante dans l'histoire de l'art religieux. Si grandiose que soit cette conception, si parfaite que soit cette science du corps humain, capable de le montrer dans toutes les poses et d'en exprimer tous les jeux de muscles, la pensée chrétienne y est moins nette que dans les compositions plus naïves de l'âge précédent.

La disposition traditionnelle est abandonnée : ce n'est plus en largeur, mais en profondeur que la scène est présentée. On n'y trouve plus, ni l'édifice naïf du Paradis, ni les supplices de l'Enfer. Tous les détails sont subordonnés, comme dans une tragédie classique, à un seul moment de l'action, à l'apparition du Christ sur les nuées au milieu des hommes de tous les siècles. Mais dans cette page sublime il faut beaucoup moins chercher le récit de l'accomplissement des prophéties que l'apothéose de l'humanité et l'exaltation de la force. Le geste du Christ maudissant les réprouvés ressemble à celui d'un Jupiter foudroyant les Titans et, dans l'attitude de la Vierge qui se serre éplorée contre son fils, il n'y a plus aucune pensée d'intercession (fig. 250). Tandis qu'au haut du ciel les anges, entraînés dans un tourbillon irrésistible, apportent les trophées de victoire que sont les instruments de la Passion, aux côtés du Christ viennent se ranger en bataillons serrés tous ceux qui ont souffert pour lui ; ressuscités dans leurs corps glorieux, ils réalisent l'idéal de la force et de la beauté physique ; c'est l'être sur-

1 Mâle. *Art religieux à la fin du moyen âge*, p. 190. — F. de Fossa. Le château de Vincennes (*Petites monographies*).

humain aux muscles puissants, vivant désormais d'une vie intense, tel que l'ont conçu les auteurs de la frise de Pergame, au IIIe siècle avant l'ère chrétienne. D'un côté les élus entraînés par les anges s'élèvent vers cette humanité sublime, et de l'autre les réprouvés sont précipités dans l'abîme. C'est le Styx de la mythologie qui forme la frontière et, debout dans sa barque, le vieux nocher Charon repousse à coups de pagaie les multitudes éplorées qui tentent de forcer le passage.

Ainsi l'art européen avait atteint une perfection qu'il ne connaissait plus depuis l'antiquité païenne, mais la pensée religieuse n'exerçait plus sur lui qu'une influence superficielle. L'histoire de l'iconographie chrétienne allait entrer dans une ère nouvelle.

CHAPITRE XIV

LES ASPECTS DE L'ART RELIGIEUX DES TEMPS MODERNES

I. La crise de l'art religieux au XVIe siècle : Renaissance et Réforme. — II. La Réforme catholique et l'art religieux : naissance de l'art académique (fin XVIe-XVIIe siècles). — III. Le mouvement mystique et l'art espagnol. — IV. L'art aux Pays-Bas, en France, en Hollande (première moitié du XVIIe siècle). — V. Le style baroque et la décadence de l'art religieux (fin XVIIe-XVIIIe siècles).

I

A partir de la deuxième moitié du XVIe siècle, l'histoire de l'expression du sentiment religieux dans l'art est loin d'être terminée : en revanche, celle de l'iconographie chrétienne est presque close. De grands peintres ont donné encore des interprétations admirables de l'Évangile. Celles de Rembrandt, par exemple, n'ont jamais été dépassées en simplicité sublime et, dans certaines de ses toiles, Rubens a atteint les bornes du pathétique : au XIXe siècle même les compositions profondément chrétiennes sont légion et l'on sait la place importante que les sujets religieux tiennent dans nos expositions artistiques. Et pourtant, depuis le milieu du XVIe siècle aucune méthode rigoureuse ne préside plus à l'ornementation des églises : tandis que les pays orthodoxes sont restés fidèles à l'iconographie byzantine du XIVe siècle, en Occident on ne trouve plus que désordre et anarchie. L'art religieux n'est plus comme au moyen âge une discipline autonome : il suit désormais le développement de l'art profane dont il reflète les aspects et les modes les plus éphémères.

On peut dire que le déclin des traditions iconographiques a pour cause le discrédit où les artistes eux-mêmes ont jeté l'art chrétien aux yeux des croyants. Certaines âmes généreuses avaient rêvé la conciliation entre la Renaissance et le christianisme ; certains esprits d'élite, doués d'un admirable équilibre, comme Raphaël, avaient réussi à la réaliser. Il n'en est pas moins vrai que l'élément profane introduit dans l'art religieux au XIVe siècle devait finir par l'absorber tout entier. C'est d'abord le naturalisme, destiné à rendre plus vivante l'évocation de l'histoire religieuse, mais qui finit par devenir le but suprême de l'art. Les acces-

soires des compositions, les fonds de paysages, les costumes magnifiques, les intérieurs sont traités avec un tel détail et un tel souci de vérité qu'ils font oublier le sujet principal. Étouffé par ce particularisme, l'Évangile perd sa signification humaine ; il est tour à tour français, flamand, italien, allemand ; il ne s'adresse plus à tous les hommes.

La Renaissance classique de la fin du xve siècle fut une réaction contre ce nationalisme artistique. Elle rendit aux compositions chrétiennes leur caractère universel, mais ce fut aux dépens de l'inspiration religieuse. Les mêmes architectures antiques, les mêmes figures idéales noblement drapées, les mêmes anatomies harmonieuses se répandirent dans tout l'art européen, mais encore plus que les anciennes, les nouvelles formes furent étudiées pour elles-mêmes : l'expression de la beauté idéale, l'ordonnance organique de la composition remplacèrent l'imitation pittoresque de la vie, mais le sentiment religieux perdit à ce changement plus qu'il n'y gagna. Au milieu de leurs anachronismes voulus, les primitifs septentrionaux avaient su conserver la source d'émotion intime ou pathétique que la prédication franciscaine avait introduite dans le monde. Leur tort fut justement d'exagérer les effets qu'ils voulaient produire : la rhétorique grandiloquente vint en aide à la foi diminuée ; les gestes désordonnés, les cris, les hurlements remplacèrent les attitudes touchantes par leur simplicité même. Ce fut cette exagération qui fit horreur aux humanistes. « La peinture flamande, disait Michel-Ange, plaira aux personnes dévotes plus qu'aucune peinture italienne. Celle-ci ne fait pas verser des larmes, tandis que l'autre fait pleurer tant qu'on voudra [1]. »

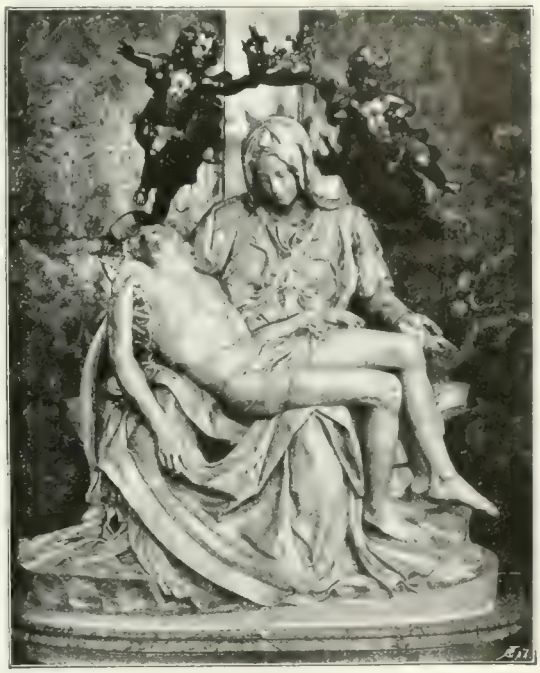


Fig. 251. — Michel-Ange Pieta Saint-Pierre de Rome, 1496-1501

Il en résulte que l'art nouveau est inhabile à exprimer la douleur. Les motifs tirés de la Passion deviennent de plus en plus rares dans l'art italien à la fin du xve siècle. La National Gallery et l'Ermitage possèdent des crucifix de Raphaël [2] :

1. Gillet. *Histoire artistique des ordres mendiants*, p. 302.

2. Le musée du Prado à Madrid possède un « Jésus portant sa croix et rencontrant Marie sur le Calvaire », peint par Raphaël pour le monastère des Olivétains de Palerme

on n'en connaît pas un seul de Michel-Ange, du Titien, de Léonard de Vinci. La Pietà de Michel-Ange à Saint-Pierre de Rome est une magnifique étude de douleur morale, mais l'expression résulte surtout de l'attitude et le visage de la Vierge est dissimulé par son voile (fig. 251). De même son admirable Madone du Tombeau des Médicis à Florence (fig. 252), avec l'enfant vigoureux qui presse avidement son sein, est l'image de la maternité féconde. Mais aucune pensée particulièrement chrétienne n'apparaît sur cette belle figure pensive[1]. Dans les scènes les plus pénibles, l'émotion est atténuée par la beauté des détails. Voici par exemple le saint Sébastien d'Aigueperse de Mantegna[2] : le sentiment qu'on éprouve devant cette toile n'est pas d'abord la pitié pour le martyr, mais l'admiration pour les belles formes de ce jeune athlète ; c'est ensuite le plaisir de considérer la colonne antique à laquelle il est appuyé et le rocher pittoresque, garni d'audacieuses architectures, qui forme le fond du paysage. La virtuosité, le dilettantisme détruisent le sentiment religieux (fig. 253).

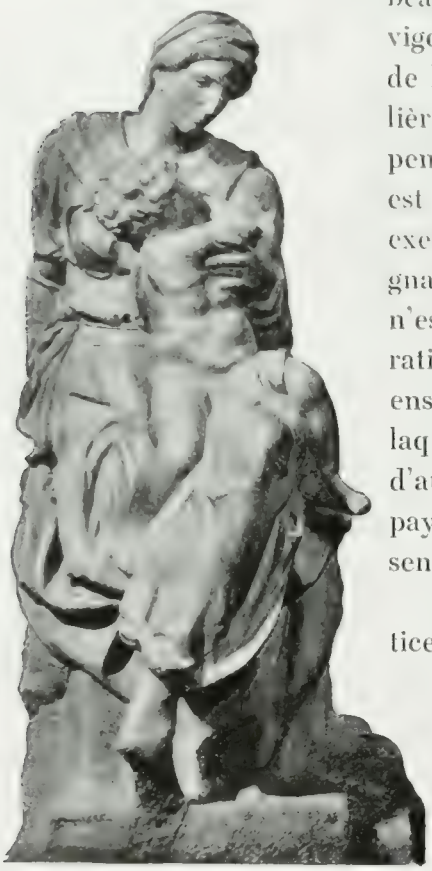


Fig. 252. — Michel-Ange (1475-1564). La Madone du tombeau des Médicis. Florence, Saint-Laurent, vers 1561.

En France, des peintres italiens comme le Primatice de Bologne (1490-1570), appelé à Fontainebleau par François Ier, précipitent la transformation de l'art religieux. Sa décoration de la chapelle de l'abbaye de Chaalis (Oise), exécutée de 1541 à 1547, qui existe encore, repeinte, témoigne d'une conception puissante, mais un peu théâtrale. Sur le mur du fond se détache une grande Annonciation avec le Père Éternel porté par des anges ; les voûtes sont occupées par les Évangélistes, les quatre docteurs de l'Église[3], les apôtres, les anges tenant les instruments de la Passion. C'est un aperçu un peu sommaire de la doctrine chrétienne, et l'on sent que le fond même du sujet est sacrifié à la magnificence de la forme. Il devait en être de même dans la chapelle de l'hôtel de Guise, peinte en 1555[4], où l'on voyait un magnifique cortège des mages, avec

1. Cf. Sa Madone de Notre-Dame de Bruges (1506) avec un Enfant aussi beau que celui de Palerme.

2. 1431-1506. Aujourd'hui au musée du Louvre.

3. Les saints Ambroise, Augustin, Jérôme, Grégoire le Grand. Le thème assez ancien s'est surtout répandu au XVe siècle.

4. Compris aujourd'hui dans les bâtiments des Archives Nationales. Voir Samaran, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1921, p. 331-339. — Dimier, *Le Primatice*, 1900.

Rembrandt. — Le Christ guérissant les malades.
(Bibliothèque Nationale.)

un roi maure portant la myrrhe, tandis qu'un jeune page tenait sa couronne et son épée, avec l'étoile des mages dessinée par des anges aux draperies flottantes et, de nouveau, le Père Éternel, soutenu par des anges au-dessous d'une draperie bleue semée d'étoiles. On retrouvait dans ces œuvres toute la rhétorique qui règne dans les décors mythologiques de la galerie de Fontainebleau.

Fig. 253. — André Mantegna (1431-1506). Saint Sébastien provenant de la Sainte-Chapelle d'Aigueperse (Puy-de-Dôme). Musée du Louvre.

Il faut cependant mettre à part l'un des maîtres les plus glorieux de l'école vénitienne, le Tintoret (1512-1594), qui non seulement resta fidèle à la tradition réaliste des vieux maîtres, mais sut par sa science de l'éclairage et la vigueur de son coloris obtenir une puissance d'expression qui n'avait guère été atteinte jusque-là. Bien que ses œuvres ornent de nombreuses églises vénitiennes, c'est à la Scuola San Rocco, au milieu d'un cadre architectural fait à souhait, qu'il faut étudier les innovations ingénieuses et presque toujours très hardies qu'il introduisit dans l'iconographie chrétienne. La crèche de la Nativité, par exemple, n'est plus la grange au toit défoncé, vrai décor de théâtre, si chère aux Primitifs : ici nous sommes dans une étable réelle ; au rez-de-chaussée sont les animaux avec les bergers qui apportent leurs offrandes, tandis qu'un joli paon est sur son perchoir et qu'un coq boit dans une écuelle ; dans un coin du grenier sordide, dont le plancher forme un étage, est réfugiée la Sainte Famille. De même ce n'est plus dans un palais ou dans une église que s'accomplit l'Annonciation, mais dans une pauvre chambre carrelée et meublée d'une chaise de paille, tandis qu'à gauche on aperçoit l'atelier encombré du charpentier. La Cène n'a plus l'ordonnance majestueuse des compositions florentines ; ici ce n'est pas la figure du Christ qui est au premier plan, mais plutôt l'agitation désordonnée des apôtres au moment même où ils entendent les paroles redoutables : « Quelqu'un de vous me trahira ! » (fig. 254). De même sur le chemin en lacet qui mène au Calvaire ce sont les deux larrons qui sont mis en avant. Mais le morceau capital où revit, sous une forme plus

somptueuse il est vrai, la tradition de l'art pathétique, est la grande Crucifixion qui orne la salle où siégeait la Confrérie. Sur un fond de lumière blafarde se détachent comme des ombres qui s'agitent. Le spectacle est d'une horreur grandiose. Au centre, la croix du Christ vient d'être dressée et l'on voit l'échelle qui y est appuyée ; le Sauveur, encore vivant, penche douloureusement la tête sur la

Phot. Anderson.

Fig. 254. — Le Tintoret. La Cène. Venise, Scuola di San Rocco (vers 1560).

poitrine, tandis qu'à ses pieds Marie tombe évanouie dans les bras des Saintes Femmes. A droite, les aides du bourreau, la poitrine nue, font de grands efforts pour dresser avec des cordages la croix à laquelle est cloué un des larrons. A gauche, la croix du second larron est encore à terre et tandis que l'on creuse le trou où elle va être plantée, le condamné est contraint de se coucher et un aide à la poitrine musculeuse, muni d'une longue tarière, perce le bois avant d'y fixer les clous[1]. A droite et à gauche, des reîtres magnifiquement vêtus occupent le

1. Sur un croquis, aujourd'hui à Rome, « le bourreau clouait à grands coups de marteau le condamné sur la croix gisante. Le maître ne l'a pas conservé dans l'œuvre définitive. » (G. Soulier, *Le Tintoret*, p. 60.

premier plan, tandis qu'au fond on aperçoit la foule confuse et tourbillonnante des Juifs, maintenus par les cavaliers.

Enfin dans la Salle du Grand Conseil, au Palais Ducal, le Tintoret peignit en 1589 sa grandiose « Gloire du Paradis », la plus grande toile qu'un peintre ait jamais exécutée[1]. Le vieux maître, âgé de soixante-dix-sept ans, retrouva dans cette composition toute la fougue et la fécondité de sa jeunesse. Ce serait faire tort à son œuvre que de la comparer à celle de Michel-Ange. Le sujet de la Sixtine et celui du Palais Ducal sont d'ailleurs entièrement distincts. Il ne s'agit plus ici du Jugement Dernier, mais de l'éternité bienheureuse qui le suivra. C'est un chant de triomphe en l'honneur des myriades d'élus qui se poussent innombrables, en cercles concentriques, suivant les degrés de la hiérarchie céleste, autour de l'auréole centrale où rayonnent le Christ et la Vierge. Un accent profondément religieux anime cette belle composition qui est en quelque sorte le chant du cygne de l'ancien art chrétien[2].

Malheureusement, l'œuvre du Tintoret resta isolée et il ne fonda pas l'école qui eût pu donner une nouvelle vie à la vieille iconographie religieuse. C'est vers d'autres horizons que regardent ses contemporains. A Rome même, au centre de la catholicité, le néo-paganisme s'affirme par les manifestations les plus éclatantes avec Michel-Ange et surtout avec ses élèves, Vasari, Zucchieri, Cavaliere d'Arpino qui n'ont plus ni la hauteur de pensée, ni le sens dramatique du maître et ne retiennent de son enseignement que la science du nu et le culte de la forme.

Déjà à la fin du xve siècle Savonarole avait tonné contre les peintres qui montraient les belles Florentines sous les traits de la Vierge et revêtaient les saintes des habits des courtisanes. Au carnaval de 1497, les Florentins, pris d'un véritable délire, entassèrent sur un bûcher, à côté des oripeaux de leurs mascarades, un grand nombre de tableaux, de statues, de manuscrits précieux, condamnés sans appel[3]. Les protestations contre les tendances de l'art religieux se multiplient dans toute l'Europe. Angelus Rumpler, abbé de Formback-sur-l'Inn (1501-1513), se plaint de voir les églises, transformées en musées, donner matière à la curiosité plus qu'à la prière. Il admet qu'on y figure la Passion du Christ et les supplices des martyrs, mais il proscrit sans pitié tout l'art ornemental, et raille ces baldaquins d'autels, si hauts qu'on ne peut en voir le bout[4]. La Réforme protes-

1. Elle mesure 7 mètres de hauteur sur 22 mètres de largeur.

2. Sur l'œuvre du Tintoret, voyez la belle monographie de M. G. Soulier : *Le Tintoret*, Paris. H. Laurens (Les Grands Artistes).

3. Gillet. *Histoire artistique des ordres mendiants*, p. 282. Dans son « *Traité de la peinture* » Léonard de Vinci avait condamné l'introduction de portraits contemporains dans les scènes religieuses (Alazard. *Le portrait florentin*. Paris, 1924).

4. Texte reproduit dans les *Annales archéologiques*, III, 184, 155.

tante devait aller plus loin encore et condamner le principe même d'un art religieux. C'était la conséquence logique de l'établissement du culte en esprit et de la négation du dogme de l'intercession de la Vierge et des saints. Un mouvement iconoclaste commença donc dans toute l'Europe : très limité dans l'Allemagne luthérienne, il atteignit surtout son intensité en Suisse après les prédications de Zwingle (1523) et dans tous les pays qui acceptèrent les doctrines calvinistes. Pour la première fois depuis le mouvement iconoclaste du VIIIe siècle, la légitimité même d'un art religieux était niée catégoriquement. La Réforme protestante fut suivie de la Réforme catholique du concile de Trente (1545-1563). Dans sa 25e session (décembre 1563) le concile reconnut solennellement le culte des images et reproduisit la doctrine du deuxième concile de Nicée. Cependant les termes mêmes dont il se servait pour interdire l'exposition dans les églises d'images susceptibles d'égarer les simples, ou en désaccord avec les dogmes, ou contraires à la pureté, contenaient une condamnation implicite de la forme qu'avait prise l'art religieux depuis un siècle. Un mouvement d'épuration et de réaction allait commencer.

II

Dans les années qui suivirent la clôture du concile de Trente, une véritable terreur règne sur l'art chrétien. Partout on condamne et on excommunie ce qu'on admirait jadis. Dans une lecture faite à l'Université de Louvain en 1568, Molanus (Vermeulen), commentant les décrets de Trente, fait le procès de l'ancienne iconographie[1]. Toutes les traditions lui paraissent absurdes et devant son rationalisme intransigeant, aucune légende, si touchante soit-elle, ne trouve grâce : les récits de la Légende Dorée, les traditions des évangiles apocryphes sur la jeunesse et la mort de la Vierge sont frappés de suspicion. Le merveilleux est ramené par lui à la réalité vulgaire : saint Christophe n'est plus le bon géant qui porte le Christ, mais un missionnaire qui prêche sa doctrine ; saint Georges est dépouillé de son armure chevaleresque et il conteste à saint Nicolas sa résurrection des trois écoliers. Il repousse, comme contraires au dogme, les motifs de l'art pathétique, l'évanouissement de la Vierge au pied de la croix et surtout la douleur de Dieu le Père. L'élément pittoresque ne lui semble pas moins blâmable et il est choqué par les beaux costumes du banquet d'Hérode et des Noces de Cana.

Dès lors une surveillance étroite et chicanière est établie sur l'art. En 1573 Paul Véronèse est traduit à Venise devant l'Inquisition : on lui demande compte

1. *De historia sanctarum imaginum et picturarum*. Louvain, 1578. Voy. Mâle. *L'Art religieux à la fin du moyen âge*, p. 535.

des lansquenets buvant ou mangeant et du bouffon, le perroquet au poing, qu'il a introduits dans son Repas chez Simon le Pharisien ; il est condamné à corriger son tableau à ses frais. Deux ans plus tard, il est vrai, il reproduit des détails analogues dans le cadre monumental de son « Repas chez Lévi » (fig. 255). Le sculpteur Ammanati de Florence désavoue dans une lettre à l'Académie des Beaux-Arts toutes ses statues voluptueuses et se repent du scandale qu'il a causé. Le réalisme de Caravaggio (1569-1609), qui essaye de réagir contre le style académique, fait horreur : son saint Mathieu, assis à une table modeste, un genou sur le banc, le style à la main, est refusé pour Saint-Louis des Français à cause de sa tournure vulgaire. Un Christ médiateur, d'Abraham Bloemaert, commandé en 1619 pour l'église Saint-Jean de Bois-le-Duc, comparaît devant un aréopage de docteurs de Louvain qui déclarent sa composition contraire aux décrets du concile de Trente et le font écarter. Symptôme significatif, la statuaire est délaissée en Italie et ce sont surtout des bas-reliefs qui ornent les tombeaux des papes de cette époque à Sainte-Marie Majeure[1].

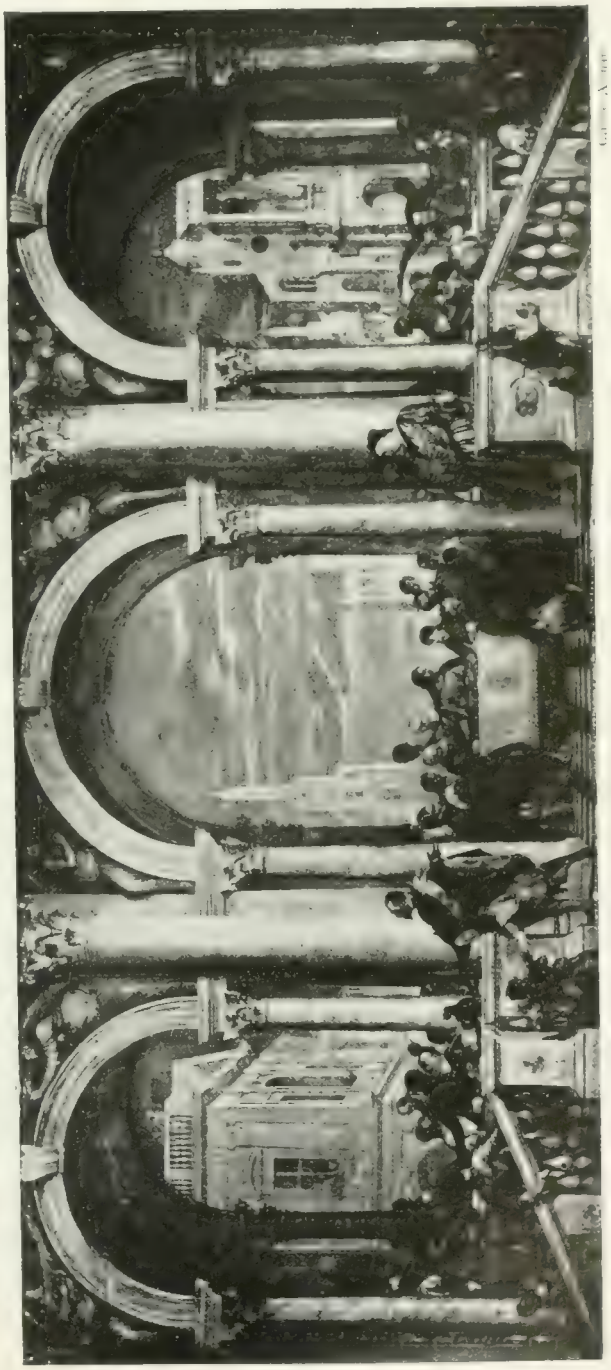


Fig. 255. — Paul Véronèse (1528-1588). Le repas chez Lévi, 1575. Venise, Académie des Beaux-Arts.

1. Tombeaux de Pie V (1566-1572), Sixte-Quint (1588-1590), Clément VIII (1591), Paul V (1605-1621). Reymond. L'art de la Contre-Réforme. *Revue des Deux Mondes*, 1911, II, 393.

Il est impossible de nier que l'aspect entièrement profane qu'avait pris l'art religieux ne rendît cette réaction nécessaire, mais comme il arrive toujours, le but fut dépassé et le principal inconvénient de ce mouvement de réforme catholique fut une rupture presque complète avec une tradition vénérable qui remontait à l'époque constantinienne. Les usages les plus respectés tombent désormais dans l'oubli : on n'attache plus aucune importance à l'orientation des églises ; personne ne sait plus déchiffrer le symbolisme ingénieux qui faisait de l'ornementation religieuse une doctrine figurée. Le nouveau type adopté pour les édifices, celui de la nef unique, accostée de chapelles entre les contreforts, terminée par une seule abside, a un caractère pratique et utilitaire. Elle est faite pour la prédication et le « Gesù » de Rome, élevé en 1558, devient un modèle sans cesse répété. La substitution des vitraux blancs aux verrières historiées achève de détruire le mysticisme poétique qui émanait jusque-là de la maison de Dieu.

Fig. 256. — Carrache. Transfiguration. *D'après une gravure.* Bologne, Pinacothèque.

Le point de vue de l'art religieux s'est donc modifié. Ce n'est plus à la décoration monumentale qu'on demande de compléter l'instruction des fidèles, mais bien plutôt au livre illustré, à l'image de piété. Le champ des artistes s'est d'ailleurs rétréci en même temps que les grandes verrières, les grandes façades historiées des églises, les Bibles de pierre des portails ont disparu sans retour : au lieu des ensembles grandioses d'autrefois, on ne voit que des portails plaqués sur le nu du mur et dont la décoration est en général mesquine, ou des statues isolées surmontant les galeries extérieures ou les toitures pour faire valoir les lignes d'architecture. Sans doute à l'intérieur des édifices la place réservée à l'iconographie est plus grande, mais de plus en plus le tableau de chevalet envahit l'église et, sous la forme du rétable d'autel encadré par un décor sculpté, qui atteint en Espagne et en Italie des dimensions colossales, finit par devenir la décoration essentielle. L'art religieux n'a plus qu'un rôle accessoire : il est tout au plus un objet d'édification, un ornement destiné à flatter la vue et n'exprime plus aucune grande idée. Les sujets même des compositions dépendent désormais du caprice individuel et connaissent la tyrannie de la mode.

Dès lors une véritable scission se produit dans l'art religieux. Au moyen âge

son unité était complète et les plus humbles images de dévotion populaire reproduisaient les modèles consacrés. Désormais l'imagerie pieuse, qui continue dans une certaine mesure les traditions anciennes, perd toute sa valeur artistique ; l'art populaire ne se maintient que dans certaines régions où il produit encore des œuvres savoureuses : il est représenté jusqu'à la fin du XVIIIe siècle par les calvaires bretons, par les crèches napolitaines, où se conserve l'iconographie pathétique et pittoresque du moyen âge ; si l'étude de nos églises rurales était plus avancée, on constaterait sa survivance sur les points les plus divers[1]. Mais cet art resté sincère excite le dédain des gens éclairés et des beaux esprits, qui n'admettent plus l'art religieux que sous la forme académique, devenue désormais la sienne.

Fig. 257. — Le Dominiquin (1581-1641). La Dernière communion de saint Jérome. Pinacothèque du Vatican.

La formule nouvelle qui s'imposa à tous les pays catholiques fut créée par l'école bolonaise dont les principaux représentants sont Louis Carrache (1555-1619), ses deux cousins Augustin (1558-1602) et Annibal Carrache (1560-1699) et leurs disciples, Lanfranc, le Dominiquin (1581-1641), Guido Reni (1595-1642), Le Guerchin (1590-1666). Par son style et son inspiration le nouvel art repose sur un compromis entre la Renaissance classique et le christianisme. De la Renaissance il délaisse la grâce, le pittoresque et l'éclat, mais il garde la noblesse des figures et la majesté des draperies antiques qui deviennent le vêtement uniforme de tous les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les Carrache ont eu du moins le mérite, ainsi qu'on l'a reconnu[2], de se dégager du maniérisme des élèves de Raphaël et de Michel-Ange en remettant en honneur le modèle vivant (fig. 256). Certaines productions de

1. Par exemple, en 1676, un peintre exécuta sur la voûte en voliges de l'église de Saint-Divy (Finistère), six tableaux représentant la légende du grand saint gallois Divy ou David, fils de sainte Nonne. Il montra les héros bretons du VIe siècle en costumes de mousquetaires de Louis XIV.

2. M. Reymond L'École Bolonaise (*Revue des Deux Mondes*, janvier 1910).

leur école témoignent d'un sentiment religieux sincère et d'une véritable grandeur. Tel est le sujet de la Dernière Communion de saint Jérôme traité à la fois par Augustin Carrache et par le Dominiquin (fig. 257). La figure de l'ascète patriarche, écroulé sous le poids des ans et retrouvant son énergie pour venir recevoir le viatique, est une des plus nobles expressions qui aient paru dans l'art chrétien. Pourquoi faut-il que la ronde aérienne des amours roses et joufflus, qui sont censés représenter les Anges, viennent diminuer la gravité religieuse de cette scène? Ces amours sont là comme la signature de cet art académique qui remplace le paganisme hardi des maîtres de la Renaissance par toute une mythologie chrétienne beaucoup moins sincère. Un nouveau maniérisme est donc en germe dans cette école et il ne tarde pas à s'affirmer dans les nombreuses figures extatiques, aux yeux noyés de larmes et levés au ciel, à la poitrine gonflée de sanglots, qui remplissent désormais les tableaux religieux. L'œuvre des académiciens de la fin du XVIe siècle a donc été la négation des principes qui avaient transformé l'art chrétien au déclin du XIIIe siècle. Les primitifs avaient cherché à faire revivre aux fidèles les scènes de l'Évangile en les montrant dans un cadre réel; introduire Jésus au milieu des villes flamandes et italiennes, c'était affirmer l'action intime et éternelle qu'il ne cesse d'exercer sur les sociétés humaines, c'était proclamer que sa Passion n'est pas un simple événement passager, mais se continue jusqu'à la fin des temps. L'art académique au contraire a adopté un décor convenu qui n'est plus d'aucun pays ni d'aucun temps; s'il paraît rendre au christianisme son caractère universel, c'est en plaçant les épisodes de son histoire dans un milieu abstrait; le manque de sincérité, l'abus des procédés et des recettes, devaient finir par fausser complètement le caractère religieux que cet art avait essayé de ranimer.

Fig. 258. — Le Dominiquin (1581-1641). Délivrance de saint Pierre (Rome, San Pietro in Vincoli).

III

Cependant, introduit dans toute l'Europe à la fin du XVI siècle, l'art de la Réforme catholique a été interprété parfois par des talents vigoureux qui ont su échapper à la tyrannie académique et imprimer à leurs œuvres une puissante originalité. C'est dans l'Espagne de Philippe II et de Philippe III qu'il faut chercher la rénovation de l'art chrétien : alors que la Réforme avait trouvé un terrain propice dans les pays du nord, entamé la France et jusqu'à l'Italie elle-même, l'Espagne lui resta impénétrable et fournit même à l'Église ses moyens de défense les plus efficaces. Ce fut de là que s'épancha sur la chrétienté un nouveau courant de mysticisme, qui s'est alimenté sans doute à ses origines à la source franciscaine, mais qui en a remplacé la douceur et la suavité par une fougue, par une violence plus conformes au tempérament du pays où tout est contraste et quelquefois outrance. Lorsque saint Ignace de Loyola, blessé au siège de Pampelune (1521), mit à profit sa longue convalescence pour faire un retour sur sa vie passée et se consacrer de toute son âme au service de Dieu, parmi les livres édifiants qui tombèrent entre ses mains et devinrent le principe de sa conversion, se trouvait la traduction de la « Vie de Jésus-Christ » écrite deux siècles auparavant par un moine saxon, Ludolphe le Chartreux (mort en 1377). Tous ceux qui ont étudié la biographie du fondateur de la Compagnie de Jésus savent que ce fut dans ce petit livre qu'il puisa les thèmes et jusqu'à la méthode de ses « Exercices Spirituels », rédigés pendant son séjour à Manresa (1522-1548). Or l'ouvrage, si populaire en Europe de Ludolphe, n'est qu'une reproduction, parfois même une copie littérale des « Méditations sur la vie de Jésus-Christ » du pseudo-Bonaventure[1]. Les procédés mêmes recommandés par les Exercices Spirituels, l'appel à tous les sens, à la vue, à l'ouïe, à l'odorat, au goût, au toucher pour revivre avec une puissance d'imagination un peu effrayante, jusque dans ses moindres détails, toute la vie de Jésus, tout cela est indiqué quoique avec moins d'âpreté et d'une manière moins systématique, dans le vieux manuel du XIIIe siècle[2]. Le pseudo-Bonaventure propose à la Clarisse qu'il dirige une méthode qui la conduira à l'amour divin et chacun des jours qu'elle vivra sera consacré à la méditation d'un épisode de la vie de Jésus. Les Exercices Spirituels sont un guide qui mène vers l'extase, mais ils ne sont pas un pain quotidien et le chrétien qui les a pratiqués, fût-ce une seule fois, en faisant un total abandon de lui-même, est armé désormais pour le combat.

1. R. P. Livario Oliger. Les Meditationes Vitæ Christi (*Studi francescani*, Arezzo 1922, p. 42-49, 59). G. Desdevises du Dézert, Saint Ignace de Loyola (*Revue Hispanique*, t. 50).

2. « Soyez attentive à tout comme si vous étiez présente », dit l'auteur à sa fille spirituelle

Les « Exercices Spirituels » ne sont que l'une des manifestations du mysticisme ardent qui embrase toute l'Espagne dans la deuxième moitié du XVIe siècle et se répand bientôt au delà des Pyrénées, en France et dans toute l'Europe[1]. C'est sainte Thérèse d'Avila (1515-1582) qui fonde en 1563 le premier Carmel réformé et, dans un style ardent rempli de vastes envolées, écrit son « Château Intérieur » et son « Chemin de perfection »[2]. Ce sont ses disciples Luis Ponce de Léon (1527-1591) et surtout saint Jean de la Croix (1542-1591) qui sont les poètes du mysticisme espagnol et lui donnent sa plus belle expression en s'élevant dans leurs œuvres en prose et dans leurs poésies à des hauteurs vertigineuses.

Il était inévitable qu'un mouvement d'une pareille puissance eût sa répercussion sur le tour nouveau pris par la dévotion et par suite sur l'art religieux qui cherchait à la satisfaire. Et d'ailleurs la Renaissance, si brillante qu'elle ait été en Espagne, n'a pas exercé sur l'art religieux une influence aussi profonde qu'en Italie : les traditions de l'iconographie pathétique et pittoresque s'y sont maintenues, épurées, il est vrai, conformément au décret du concile de Trente et soumises à la surveillance ombrageuse de l'Inquisition, mais renforcées par la littérature mystique devenue si populaire parmi les fidèles. C'est cette ambiance qui explique le caractère de la peinture espagnole de cette époque : de l'ancienne tradition elle garde le réalisme parfois impitoyable qui est dans le génie de la race, mais elle trouve pour exprimer la ferveur religieuse, l'amour divin, l'extase, des accents d'une puissance vraiment nouvelle.

L'un des premiers représentants de ces tendances est pourtant un étranger, Domenico Theotocopuli, dit le Greco (1548-1625), originaire de la Crète, formé à Venise dans les ateliers du Titien et du Tintoret, puis à Rome, où il étudia les œuvres du Corrège et de Michel-Ange. Émigré en Espagne en 1576 il devient rapidement célèbre et exprime avec profondeur les aspirations de l'ascétisme espagnol. Cet élève des Vénitiens renonce à la magie de la couleur, enveloppe d'ombres grises ses personnages, étire leurs corps et allonge leurs figures, comme si, à travers l'enveloppe matérielle, il cherchait à montrer le corps glorieux régénéré par la grâce[3].

Cette réaction contre l'académisme italien est encore mieux marquée chez les peintres de Séville comme Herrera le Vieux (1576-1656), dont le réalisme fougueux se plait à montrer les supplices des martyrs, les tourments des damnés, les

1. Henri Brémond. *Histoire littéraire du sentiment religieux en France.* II. L'invasion mystique (1590-1620). Paris. 1916.

2. Ses œuvres furent imprimées en 1588 par les soins de Luis de Léon.

3. Voir Maurice Barrès. *Greco ou le secret de Tolède*, 1912, p. 123-171. Œuvres religieuses les plus célèbres : Partage de la Tunique (cathédrale de Tolède 1577). Martyre de saint Maurice (1579). Enterrement du comte d'Orgaz (1584) avec la Trinité planant au-dessus de la cérémonie. Assomption de la Vierge, Pentecôte, etc... Cf. E. Bertaux. Notes sur Greco (*Revue Art anc. et m.*, 1912-1913). — E. Lambert. *Tolède*, 1925, p. 143-156.

visions apocalyptiques, les moines au visage ravagé par les austérités. Il en est de même de son disciple Zurbaran (1598-1663) et de Ribera, originaire de Valence (1588-1656), qui acclimatèrent en Espagne le style de Caravage. Les figures ravies en extase, les moines au froc couleur de cendre, l'âpreté avec laquelle est exprimée la souffrance du Christ, soutenu tout sanglant par les bras du Père Éternel, donnent à leurs œuvres un caractère de sombre pessimisme qui rappelle la manière

Fig. 259. — Murillo (1618-1682). Jésus et saint Jean enfants. Madrid, Musée du Prado.

du Quattrocento. Mais l'art espagnol n'a cessé d'aimer les contrastes violents et Murillo lui-même (né à Séville en 1618, mort en 1682), le peintre attendri des « Immaculées Conceptions » (en particulier celle du Louvre), de la Vierge du Rosaire (Prado), le créateur des délicieux enfants de la Sainte Famille qui semblent empruntés au récit du pseudo-Bonaventure (fig. 259), a atteint au pathétique le plus poignant dans son Christ en croix embrassant saint François d'Assise (musée de Séville).

Si brillante que soit cette école de peinture, il s'est développé en même temps qu'elle une école de sculpture religieuse polychrome, dont les moyens d'expression ont atteint une plus grande puissance encore. Une vie intense anime les

statues de bois que des spécialistes ont revêtues de couleurs aux tons chauds[1] et dont plusieurs sous le nom de « pasos » étaient portées par les confréries dans les processions de la Semaine Sainte. Les traditions pittoresques du xve siècle revivent dans cet art populaire et, sous prétexte de montrer les persécuteurs du Christ, les « pasos » du musée de Valladolid forment « la plus étrange collection de « ruffians, de valets de bourreau et de bandits qui se puissent rêver dans une nuit « de cauchemar[2] ».

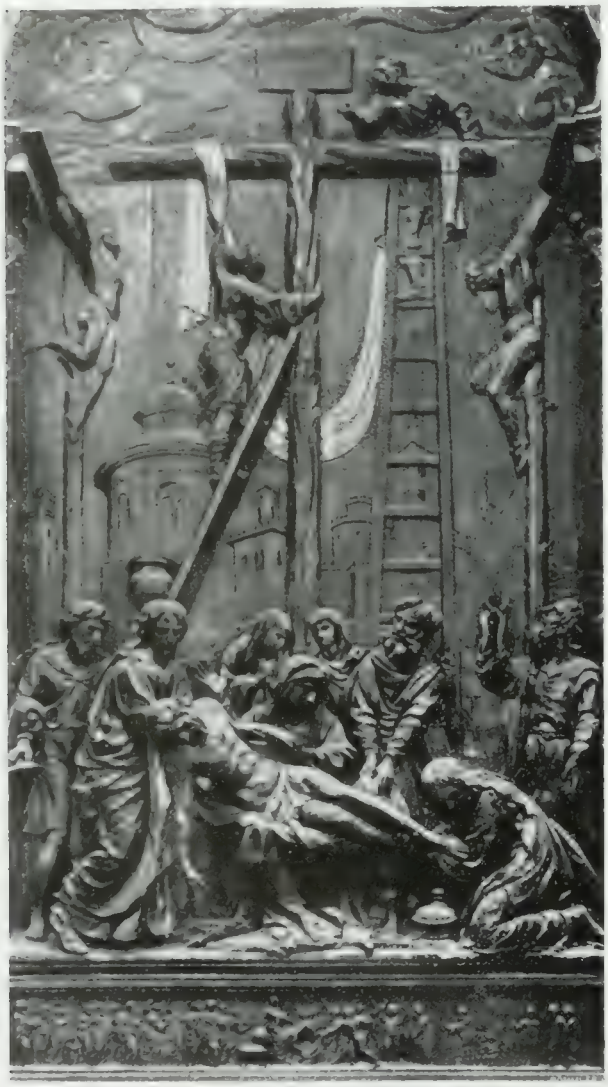


Fig. 260. — Montanès. Descente de croix. Rétable du monastère des Hiéronymites, près de Séville, 1610-1612.

L'initiateur de cette école fut l'Italien Juan de Juni (première moitié du xvie siècle), qui, avec la même faculté d'adaptation que le Greco, se fit une âme tout espagnole, mais son maître incontesté fut Hernandez, né en Galice (1566-1636). Son art affranchi de toute formule académique rappelle la sincérité des primitifs, mais avec plus de science et de puissance d'expression. Une de ses œuvres les plus caractéristiques est la Vierge des Angoisses de Valladolid, dont les yeux profonds et cernés font deux taches tragiques sur la figure pâle aux lèvres décolorées qui forme un contraste avec la robe brune aux reflets sanglants et le manteau d'un noir bleuté qui tombe à longs plis sur le sol.

Ce fut surtout dans le midi, à Séville et à Grenade, que cet art se développa avec Martinez Montanès (1580-1649) dont l'œuvre considérable comprend

1. Il y avait des « encarnadores » pour peindre les chairs, des « estofadores » pour les étoffes, des « dradores » pour les ors.

2. Dieulafoy, *Espagne et Portugal*. Coll. Ars Una, p. 254, et du même auteur : *La statuaire polychrome en Espagne*. Paris, 1908.

des rétables d'autel, des statues isolées, dont quelques-unes, destinées à être costumées puis portées dans les processions et dont il n'a travaillé que la tête et les membres. Son rétable du monastère des Hiéronymites (1610-1612) présente toute une composition iconographique dans la donnée traditionnelle. L'ardeur de sa foi et la puissance de son réalisme éclatent dans la grande statue de saint Jérôme agenouillé, un crucifix à la main, exécutée en même temps. A Séville se trouvent aussi sa Descente de Croix dans laquelle revit l'émotion dramatique de l'art du xv° siècle (fig. 260) et son Immaculée Conception, une admirable statue de la Vierge au type andalou, enveloppée d'un manteau majestueux et portée par des anges.

Fig. 261. Alonzo Cano (1601-1667). Statue de saint Bruno. Chartreuse de Grenade.

Dans les œuvres d'Alonzo Cano de Grenade (1601-1667), le réalisme, bien que toujours puissant, est tempéré par l'inspiration de l'antique. Sa « Soledad » (solitude) de Grenade est une statue de la Vierge vêtue d'une robe monastique aux tons laiteux et d'un manteau sombre, une épée dans le sein, la tête penchée douloureusement, les mains croisées sur la poitrine. Son « Chef de saint Jean-Baptiste » aux yeux clos, à la bouche hagarde, aux cheveux hérissés, atteint le comble de l'horreur tragique. Les têtes extatiques de son saint François et de son saint Bruno (fig. 261) sont remarquables par l'intensité de leur mysticisme ; jamais, depuis l'art byzantin, depuis les mosaïques de Saint-Luc en Phocide, la figure de l'ascète n'avait été rendue avec une expression aussi saisissante.

Pedro de Mena (1628-1688), élève d'Alonzo Cano, a les mêmes qualités, mais son œuvre d'une fécondité extraordinaire, ses « Christ en croix », ses saints ascètes, ses quatorze « Vierges de douleur », ses « Immaculée Conception », ses Madones à l'Enfant, etc., trahissent une facture moins égale. L'influence de Cano est très marquée sur sa statue de saint Pierre d'Alcantara (fig. 262), le directeur spirituel de sainte Thérèse (musée de Barce-

[illegible] Il y a une extraordinaire intensité de vie dans ce « petit moine de bois qui tient un livre ouvert dans sa main gauche, brandit sa plume de la main droite et relève sa tête comme pour chercher au loin l'inspiration »[1].

Pedro Roldan (1624-1700) et sa fille Luisa la Roldana (1656-1704) de Séville (le père fut l'élève de Montanès), Juan Alonso Vilabrille dont le Chef de saint Paul (1707) est inspiré du Chef de saint Jean-Baptiste de Cano[2], sont les derniers héritiers de cette magnifique tradition qui enrichit l'art chrétien d'accents inconnus jusque-là et porta sa puissance d'expression à un degré qui n'avait pas encore été atteint.

Phot. Maymi

Fig. 262. — Pedro de Mena (1628-1688). Statue de saint Pierre d'Alcantara. Musée de Barcelone.

IV

Des tendances semblables se manifestent dans l'art religieux des autres pays catholiques pendant la première moitié du XVIIe siècle. Aux Pays-Bas, en France, en Italie, le mysticisme, sous la forme passionnée qu'il avait prise en Espagne, trouve un terrain favorable. L'état d'oraison, la prière intérieure qui s'efforce d'élever l'âme jusqu'à la contemplation divine devient l'idéal de la dévotion nouvelle : l'extase est réservée aux âmes d'élite, mais apparaît comme le couronnement de la vie spirituelle. L'histoire religieuse de la France d'Henri IV et de Louis XIII montre l'intensité qu'atteignit de ce côté-ci des Pyrénées cette propagande mystique et le succès qu'elle obtint[3]. Non seulement les œuvres des mystiques espagnols ou italiens sont traduites en français, mais des ouvrages comme l'Introduction à la Vie Dévote (1609), ou le Traité de l'Amour de Dieu de saint François de Sales deviennent des guides d'oraison sans cesse lus et relus. Au même moment la France est le théâtre du mouvement monastique le plus important qu'elle ait jamais connu depuis le XIIIe siècle. En quelques années on voit d'an-

1. G. Desdevises du Dézert. *Barcelone* (Les villes d'art célèbres, p. 88).

2. Musée de Valladolid.

3. H. Brémond. *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, t. II, p. 193-263, et Goyau. *Histoire religieuse* (ap. Hanotaux. *Histoire de la Nation française*, VI, p. 363-444).

ciens ordres se réformer (abbayes de Fontevrault, 1606, de Port-Royal, 1609, bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur, 1618), des ordres étrangers pénétrer en France (le Carmel espagnol introduit par Mme Acarie en 1604, l'Oratoire de saint Philippe de Néri établi à Paris par le cardinal Bérulle en 1611), enfin

Fig. 263. — Rubens (1577-1640). Adoration des Mages. Musée d'Anvers. 1625.

toute une floraison d'ordres nouveaux destinés à la contemplation, à la charité, aux missions (Visitation fondée par saint François de Sales et sainte Jeanne de Chantal en 1610, Lazaristes de saint Vincent de Paul, 1624, Filles de la Charité organisées d'après les conseils du même apôtre par Louise de Marillac en 1633.

D'un pareil mouvement eût pu naître un grand art, si la doctrine académique créée en Italie, négation de tout élan de foi, de toute sincérité, n'eût sévi déjà dans toute l'Europe. Ce que l'école espagnole avait pu réaliser, grâce à la force

de ses traditions nationales qui dataient de la fin du moyen âge, fut interdit aux artistes qui allaient chercher au delà des Alpes leurs sujets, leurs procédés et le style même de leurs œuvres.

Quelques tempéraments vigoureux ont pu cependant s'affranchir de cette tyrannie et montrer leur vraie personnalité. Un sentiment religieux sincère, une émotion vraiment dramatique règnent dans les épisodes de la Passion que Rubens (1577-1640) peignit pour les églises d'Anvers, l'Érection de la Croix (1610) qui montre des bourreaux musclés comme des athlètes dressant à grand'peine l'instrument de supplice auquel le Christ est attaché, élevant vers le ciel des yeux tout chargés d'une angoisse mêlée de confiance, et surtout la Descente de Croix (peinte pour la confrérie des Arquebusiers (1612-1614), véritable antithèse avec le tableau précédent, où les bourreaux sont remplacés par les disciples du Christ qui, avec des précautions d'une délicatesse infinie, avec une tendresse douloureuse, ont détaché de la croix le corps divin, qui glisse du linceul jusqu'aux bras avides de le recevoir (Pl. XV). Les toiles religieuses de Rubens sont innombrables : dans ce domaine une de ses œuvres les plus importantes était la décoration de l'église des Jésuites d'Anvers (1620) où, créant pour des saints nouveaux une iconographie nouvelle, il peignit les Miracles de saint Ignace et de saint François-Xavier. Il a montré un goût particulier, suivant en cela les traditions flamandes, pour les scènes de martyre, mais en outre cet élève des Vénitiens n'a pu se défendre d'introduire dans ses compositions sacrées l'exubérance et la pompe de ses tableaux profanes. Avec lui l'art chrétien a connu de nouveau les fêtes de la couleur et la somptuosité du décor. Dans ses nombreuses Nativités, Marie découvre les langes de l'Enfant Jésus avec un geste de grâce souveraine, tandis que bergers et mages profondément inclinés font songer à de grands seigneurs qui viennent rendre hommage au dauphin de France nouveau-né (fig. 263). De même sur l'admirable triptyque du Musée de Vienne, Marie assise sur un trône, entourée de jeunes saintes belles et magnifiquement vêtues comme les filles d'honneur d'une reine, accueille avec une majesté souriante saint Ildefonse agenouillé à ses pieds[1].

A la même époque Van Dyck (1599-1641), élève de Rubens, mais d'une nature plus fine et moins exubérante, a porté dans ses compositions religieuses toute la grâce et la distinction de la forme, toute la profondeur d'observation psychologique qui font le charme de ses portraits de rois et de grands seigneurs. Bien qu'il ait peint avec ferveur l'agonie et la mort du Christ ou des épisodes cruels de martyres, comme le saint Sébastien de Munich (1612-1620), où la douceur toute féminine du jeune éphèbe, qui se laisse lier sans résistance, s'oppose à la brutalité farouche des bourreaux, Van Dyck a été surtout le peintre de la Vierge et de

1. Peint de 1630 à 1632 pour une église de Bruxelles.

Rubens. — Descente de Croix. (Cathédrale d'Anvers).

l'Enfant Jésus dont il a su créer des figures d'une tendresse exquise : Madone aux donateurs du Louvre, Vierge du Musée de Vienne, Vierge du Rosaire exécutée en 1624 à Palerme, etc.

Encore plus que Rubens et Van Dyck, Jordaens (1593-1678), qui n'a jamais fait le voyage d'Italie, représente la pure tradition flamande et porte dans ses peintures religieuses le même souci de réalisme que dans ses toiles populaires. Il témoigne la même horreur de la rhétorique, des allégories, des apparitions et de tout le bric-à-brac de l'art académique. Dans son Adoration des bergers du Musée de Stockholm (1618), il n'y a pas trace de surnaturel : Marie est une jeune mère qui montre avec fierté son enfant à quelques paysans du voisinage. Ses Évangélistes du Louvre sont des artisans qui prennent conscience de la dignité éminente que Dieu leur a réservée.

Cliché Alinari.

Fig. 264. — Lesueur (1616-1655).
La mort de saint Bruno. Musée du Louvre.

La France, où dans la première moitié du XVIIe siècle s'entre-croisent les influences flamandes et italiennes, a accepté les principes de la Réforme catholique avec Simon Vouet (1590-1649), dont l'art sérieux vise à être chrétien, proscrit le nu et tous les ornements qui n'auraient d'autre objet que de charmer les yeux. Cet amour de la simplicité antique, ce souci de la composition claire et bien ordonnée inspirent les toiles religieuses de Nicolas Poussin (1594-1665), consacrées surtout à l'Ancien Testament : son style chargé de pensées révèle l'influence des principes cartésiens, peu favorables à la part de mysticisme qui est nécessaire à l'art religieux. Au contraire une piété touchante, digne des primitifs italiens, anime les compositions d'Eustache Lesueur (1616-1655), le peintre de la vie de saint Bruno (fig. 264), et surtout celles de Philippe de Champaigne (1602-1674), dont le célèbre portrait de sa fille, Catherine de Champaigne, rendant grâces à Dieu après le miracle de la Sainte Épine, avec la mère Agnès agenouillée auprès d'elle, atteste toute la profondeur de la foi.

Parmi les gravures de Jacques Callot (1592-1635), se trouvent plusieurs séries de compositions religieuses dans lesquelles il apporte toute sa vigueur réaliste et tout son charme pittoresque. Ses « Grands Apôtres », exécutés après la peste de Nancy en 1631, sont, malgré leur costume et leurs attributs traditionnels, des gueux à la figure ravagée, aux traits rudes et sauvages, tels qu'il aimait à les dessiner dans ses scènes de genre. Ses « Mystères de la Passion » rappellent, par leur décor romantique et la multiplicité de leurs personnages, les compositions des Primitifs (fig. 265). La Vie de la Vierge en petits médaillons, gros comme

Fig. 265. — Jacques Callot (1592-1635). La montée au Calvaire. Les mystères de la Passion (1629).

des chatons de bagues, est une véritable gageure d'enfermer le plus grand nombre de détails dans le plus petit espace [1].

Enfin l'influence de la renaissance religieuse s'est exercée sur le génie de Rembrandt lui-même (1602-1669). Jamais depuis les temps du mysticisme franciscain un artiste n'avait exprimé avec cette force la réalité de l'Évangile et son application directe à notre vie quotidienne. C'est à Amsterdam sans doute qu'il a vu « le Ménage du Menuisier » [2], ce modèle vivant de la famille chrétienne qu'est pour lui la Sainte Famille (fig. 266). Rien de plus simple que le décor : les outils pendus à la muraille situent discrètement la scène et, près du berceau vide, les parents contemplent avec ravissement l'enfant étendu sur les genoux de sa mère ; aucune emphase, aucune recherche, aucun détail superflu, mais une expression de gravité attendrie qui donne à un sujet familier une véritable grandeur. De même, c'est dans une auberge hollandaise que le Bon Samaritain, vêtu comme un Juif d'Amsterdam, ramène le pauvre blessé. Mais jamais non

1. H. Bouchot. *Jacques Callot*. Paris, 1889, p. 142-144.
2. Musée du Louvre. Munich, Vieille Pinacothèque.

plus un peintre n'avait disposé d'une puissance pareille de procédés. Rembrandt ne commente pas l'Évangile : il l'illumine par ses contrastes saisissants de lumière qui donnent à la pensée du texte sa pleine valeur. Dans les disciples d'Emmaüs du Louvre, tout l'intérêt est concentré sur la figure admirablement pensive du Christ qui semble éclairer tout ce qui l'entoure. Au contraire le tableau du musée

Fig. 266. — Rembrandt. Le Ménage du Menuisier. Musée du Louvre.

Jacquemart-André donne de la même scène une interprétation toute différente; la face d'un des disciples épouvantés est en pleine lumière, tandis que sur la muraille illuminée se détache l'ombre saisissante du Sauveur. Parmi ses eaux-fortes, sa Résurrection de Lazare, son Christ prêchant, son Christ guérissant les malades (Pl. XIV) lui donnent une place exceptionnelle dans l'histoire de l'art chrétien.

Ainsi le mouvement de la Réforme catholique, en réagissant contre le paganisme menaçant, a provoqué une véritable renaissance de l'art religieux. Les plus grands artistes de la première moitié du XVIIe siècle furent des chrétiens fervents et manifestèrent leur foi par des chefs-d'œuvre. Et pourtant, si admirable qu'ait été leur tentative, elle ne réussit pas à créer une iconographie nouvelle. Quelques

hommes de génie ou de talent ne peuvent improviser une tradition, qui a besoin pour s'élaborer d'un développement séculaire. Or, la tradition du moyen âge étant officiellement reniée, aucune discipline ne la remplace. De plus en plus l'art religieux est dans la dépendance étroite de l'art profane, et les tendances qui s'affirment dans celui-ci ne vont pas tarder à faire connaître de mauvais jours à celui-là.

V

On peut dire que, du milieu du XVIIe siècle au début du XIXe, l'histoire de l'art religieux est celle du discrédit dans lequel il tombe graduellement, jusqu'au jour où les néo-classiques de l'école de David, lui appliquant avec une logique implacable les doctrines de Boileau sur le merveilleux chrétien, finissent par l'éliminer de leur programme. La rupture avec la tradition est si profonde que c'est le clergé lui-même qui détruit les œuvres les plus charmantes du passé, statues, vitraux, autels gothiques, pour les remplacer par des ornements à la mode du jour [1].

Les germes de maniérisme que l'art académique des peintres bolonais portait en soi ne tardèrent pas à se développer au XVIIe siècle. Le danger de la Réforme passé, il semble que l'Église renonce à sa défiance envers la Renaissance antique. Les excellents humanistes que sont les jésuites ont trouvé dans le programme d'instruction de leurs collèges la conciliation rêvée entre les humanités et le christianisme. La mythologie a cessé de paraître dangereuse, dès qu'elle n'a plus été qu'un décor banal, destiné à faire valoir les scènes religieuses. D'autre part, le fossé que la Renaissance avait creusé entre le peuple et les classes cultivées est devenu plus profond. L'art religieux prend un aspect de plus en plus aristocratique ; l'église ressemble à un salon, jusqu'au jour où elle laisse pénétrer chez elle les décors de l'Opéra. Les grands seigneurs laïques ou ecclésiastiques, qui font couvrir leurs galeries de peintures mythologiques, aiment à retrouver dans les églises le même décor classique. Pour rehausser les peintures on dispose des marbres précieux, des architectures compliquées aux colonnes torses, aux frontons découpés en trois parties, aux guirlandes de feuillage déchiqueté : le style baroque est né et va régner en Europe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Ce nouveau style, dont le Bernin (1598-1680) fut le principal créateur, imposa à l'art religieux un véritable esclavage en détruisant chez lui toute émotion sin-

1. Ce fut ainsi qu'en 1766 les chanoines d'Autun firent détruire le tombeau de saint Lazare, une des œuvres les plus importantes de la sculpture romane, et qu'en 1771 Soufflot mutila le portail central de Notre-Dame de Paris, détruisit le trumeau du Grand Dieu et entama le tympan, afin de permettre au dais de franchir cette porte

cère. Ce fut à Rome qu'il s'affirma d'abord dès la première moitié du XVIIe siècle. En 1665 le fameux voyage du Bernin à Paris contribua à l'implanter en France et il ne tarda pas à rayonner dans toute l'Europe : à Vienne, à Munich, à Dresde, à Madrid, partout on retrouve les preuves de l'empire qu'il a exercé. Noble et grandiloquent au XVIIe siècle, il devient précieux et mièvre sous Louis XV : le

Fig. 267. — Le Bernin (1598-1680). L'extase de sainte Thérèse. Rome. Santa Maria della Vittoria.

rococo est l'aboutissement fatal du baroque. Sans doute, il est impossible de nier les mérites de cet art auquel on doit des créations charmantes et un sens affiné du décor, mais son intrusion dans le domaine religieux eut des conséquences déplorables et faillit faire disparaître l'art chrétien pour toujours.

Du moins, malgré leur rhétorique, les maîtres du XVIIe siècle, le Bernin en Italie, Charles Le Brun (1619-1690) et Mignard (1610-1695) en France, avaient un certain souci de la vraisemblance ; la noblesse et la belle ordonnance de leurs compositions, chez le Bernin le sentiment dramatique, réussissaient à sauver les

apparences. Dans les sculptures religieuses du Bernin comme dans les peintures de Carlo Dolce (1616-1686) dominent les figures extatiques, les Madeleines repentantes, les expressions tendues vers l'amour divin, comme la Sainte Thérèse de l'autel de Santa Maria della Vittoria à Rome, représentée défaillante, avec un vêtement dont les plis tumultueux indiquent le trouble de son âme, tandis qu'un ange souriant, beau comme un Amour antique, s'apprête à percer son cœur d'une flèche (fig. 267). En France la Madeleine de Le Brun, qui lui a donné les traits de Mme de Lavallière, n'a rien à envier à cet appareil théâtral : sur un fond de ciel déchiré par les éclairs elle se détache, embarrassée dans les plis d'une draperie bouillonnante, les yeux levés au ciel et se dépouillant avec précipitation de toute la parure mondaine qui tombe à ses pieds. Les figures de Mignard, ses nombreuses Madones comme la jolie Vierge à la grappe du Louvre, ses portraits de saintes (sainte Cécile, sainte Thérèse), ses Saintes Familles exagèrent encore cette afféterie qui devait enrichir la langue française d'un néologisme.

Dans l'énorme commande architecturale du règne de Louis XIV, qu'il s'agisse des palais royaux, des édifices publics, des palais et châteaux particuliers, l'art religieux ne tient qu'une place assez restreinte. La sculpture pare surtout les tombeaux dont les statues non plus gisantes, mais agenouillées ou se relevant de leur lit funèbre, ont repris un accent spiritualiste et représentent l'éveil du défunt à la vie éternelle. Mais autour de lui les vertus qu'il a pratiquées dans sa vie terrestre l'environnent sous la forme de statues mythologiques ou allégoriques dont toute inspiration religieuse est absente : tel l'Hercule athlétique (la Force) et la figure harmonieusement drapée qui se font face devant les belles statues tombales du duc et de la duchesse de Montmorency à l'ancienne chapelle de la Visitation de Moulins[1]. Le chef-d'œuvre de ce genre est le tombeau de Richelieu, exécuté par Girardon (1628-1715), dans l'église de la Sorbonne, tout imprégné d'inspiration classique. Trois édifices surtout ont fourni à la peinture à fresque de vastes champs favorables à de grands ensembles iconographiques : l'église du Val-de-Grâce, celle des Invalides, la chapelle de Versailles. Mignard, chargé par Mansart en 1663 de décorer la coupole du Val-de-Grâce, y montra Anne d'Autriche agenouillée, accompagnée de saint Louis et de sainte Anne, et présentant le modèle du monastère fondé par elle à la Trinité et à la Vierge, qu'environnent en cercles concentriques les anges, les prophètes, les apôtres, les vierges, les saints (fig. 268). L'idée de placer au sommet d'une coupole une donatrice, fût-ce une reine, d'en faire le centre de la composition et de montrer le monde céleste tout entier venant ratifier cette donation, illustre éloquemment l'ignorance où étaient tombés les artistes des règles les plus élémentaires de l'iconographie.

1 Aujourd'hui lycée de Moulins. Cette œuvre considérable fut achevée en 1651 sous la direction de François Anguier (1613-1669).

Du moins, pour orner le dôme des Invalides Mignard avait conçu un plan convenable à la destination du monument en montrant tous les saints protecteurs de la France présentant au Christ les soldats qui ont souffert pour elle. Mais ce projet fut écarté par Charles de La Fosse, chargé en 1698 d'exécuter la décoration : sa grande fresque de saint Louis déposant sa couronne et son épée entre

Fig 268. — Pierre Mignard. Peinture de la coupole du Val-de-Grâce, 1663.

les mains du Christ, a cependant plus de charme et de coloris que la « Gloire du Val-de-Grâce ». Sur les pendentifs sont peints comme dans les églises byzantines les quatre évangélistes. Un grand nombre de peintres, comme Jouvenet, (1644-1717), ou les Boullongne, se sont partagé l'ornementation, plus riche qu'émouvante, des différentes chapelles.

Enfin à Versailles la chapelle élevée par Mansart et Robert de Cotte, suivant une formule architecturale qui évoque les traditions médiévales, fut couverte d'une voûte en berceau qui appelait une composition grandiose : Antoine Coypel (1661-1722), chargé en 1709 de l'exécuter, y plaça le Père Éternel dans sa gloire

recevant le Christ de l'Ascension environné des milices célestes. Les tons sont harmonieux et plaisants à l'œil, mais l'ensemble fait songer à une composition mythologique, analogue à celle que François Lemoine devait peindre quelques années plus tard (1732-1736) au plafond du salon voisin, dit salon d'Hercule.

Ce qui manque le plus désormais à l'art religieux, c'est l'esprit religieux lui-même : la doctrine académique a fini par le tuer. L'iconographie est devenue « le merveilleux chrétien », c'est-à-dire un matériel d'allégories, de figures de rhétorique que Boileau élimine de la littérature et qui ne peut se faire tolérer dans l'art qu'en se confondant franchement avec le merveilleux païen.

Fig. 269. — François Boucher (1703-1770). L'Adoration des Bergers. Bréviaire de Paris, 1736.

Au XVIIIe siècle c'est à l'Opéra que François Boucher (1703-1770) et Jean Baptiste Tiepolo de Venise (1693-1770) sont allés étudier la nature ; au décor théâtral ils empruntent à la fois les décors et les types de leurs compositions religieuses. C'est dans les gravures du Bréviaire de Paris, commandées à Boucher en 1736, que l'on peut juger des résultats de cette méthode (fig. 269) ; le même sourire spirituel et stéréotypé est prêté à tous les personnages, qu'il s'agisse du Christ de la Résurrection ou de la Vierge de l'Assomption. Les allégories mollement étendues sur des nuages que poussent de petits anges joufflus, planent au-dessus des monuments de Paris. On a pu dire avec raison que Boucher avait orné ce livre comme il avait illustré le théâtre de Molière[1]. C'est l'époque où Antoine Coypel regarde comme un manque de goût de placer le bœuf et l'âne dans la crèche de la Nativité. Dans le même sujet, Boucher transforme les bergers en héros antiques ; tout l'Olympe peuple désormais d'ailleurs les compositions chrétiennes, et les saints eux-mêmes ressemblent à des personnages mythologiques.

Les plafonds peints par Tiepolo pour les églises de Venise ne se distinguent

1. Gazier. *Revue de l'Art chrétien*, 1911 p. 121

pas beaucoup non plus de ceux des théâtres contemporains. Dans l'Apparition de la Vierge du Rosaire à saint Dominique, à l'église des Gesuati, l'aisance avec laquelle les figures descendent sur des nuages et le somptueux portique du Temple avec son immense escalier, et l'Hérésie, des serpents à la bouche, précipitée dans l'abîme, sont autant de réminiscences du décor théâtral. A l'église des Scalzi un tourbillon confus d'anges enlevait la sainte maison de Lorette au milieu d'un

Phot. Anderson

Fig. 270. — Tiepolo (1693-1770). Le Christ conduit au Calvaire. Venise. Église Saint-Alvise.

paysage fantasmagorique[1]. Dans ses tableaux d'églises, les Vierges et les saintes sont de grandes dames du patriciat de Venise, dont le sourire gracieux est relevé d'une pointe de hauteur. Tiepolo est du moins un coloriste admirable et l'on retrouve chez lui des qualités bien vénitiennes, le pittoresque et même le pathétique. Dans son Adoration des Mages, à la Pinacothèque de Munich, reparaît le hangar au toit défoncé des Nativités du xve siècle et le mage, à l'énorme turban, vu de dos, provient de la même tradition. Ces qualités distinguent le Portement de Croix de l'église Saint-Alvise, avec une note d'émotion pathétique donnée par le Christ terrassé sous la gigantesque croix, les yeux presque clos, la bouche hale-

1. On sait que le 24 octobre 1915, un avion autrichien est venu jeter des bombes qui ont anéanti cette œuvre vénérable.

tante, tandis que devant lui s'agitent les cavaliers coiffés de turbans et que les deux larrons, les mains liées, ferment la marche. Le milieu vénitien dans lequel s'est formé Tiepolo explique ces survivances, qui tranchent singulièrement sur la médiocrité de l'art religieux au XVIIIe siècle (fig. 270). C'est pour la même raison que dans l'œuvre gravée de son fils Jean-Dominique Tiepolo (1727-1804) on est étonné de trouver des traits empruntés aux évangiles apocryphes, comme le repos de la Sainte Famille pendant la Fuite en Égypte, qui ont été inspirés à l'artiste par les mosaïques de Saint-Marc [1].

1. *Au temps du Christ*. Tours, Mame, 1921.

CHAPITRE XV

LES TENTATIVES DE RÉNOVATION DE L'ART SACRÉ

I. Classiques et Romantiques. — II. L'ère des expériences. — III. La nouvelle école d'art chrétien.

I

Les excès mêmes de l'art baroque préparèrent le triomphe de la réaction classique qui s'affirme en 1760 par l'apparition de l'architecture et du mobilier dit Louis XVI et par le succès qu'obtient la peinture « sensible » de Greuze (1726-1805). La vertu est désormais à la mode et le peintre du *Père de famille expliquant la Bible* (salon de 1755), de la *Malédiction paternelle*, du *Fils puni*, envoie une circulaire aux ecclésiastiques pour leur recommander la propagation de ses peintures morales. Mais cette simplicité paysanne ne suffit plus à Louis David (1748-1825) et aux peintres de son école qui remontèrent jusqu'à l'antiquité classique pour y retrouver l'idéal du beau. C'était un retour à la tradition païenne de la Renaissance, mais, plus logiques que leurs devanciers, les artistes de la fin du XVIIIe siècle éliminèrent complètement l'art religieux de leurs préoccupations. Les événements de la Révolution ne firent que favoriser une exclusion qui était la conséquence nécessaire des nouvelles doctrines. Lorsque la réouverture des églises en 1801 ramena une demande de compositions religieuses, on choisit surtout des sujets dans l'Ancien Testament[1]. Le merveilleux chrétien était exclu de l'art comme de la littérature. Dans son *Histoire de la peinture en Italie* (Paris, 1817), Stendhal affirme que « quand des sujets donnés par le christianisme ne sont pas odieux, ils sont du moins plats ».

Mais déjà se multipliaient les symptômes d'une renaissance religieuse. Le merveilleux chrétien était éloquemment défendu dans le *Génie du Christianisme*

1. Les seuls tableaux religieux que David paraît avoir composés sont le Saint Roch de Marseille (1780), le Bon Samaritain et David et Goliath (musée de Narbonne). Rosenthal. Catalogue des œuvres de David (*Les Maîtres de l'art*

1802), où Chateaubriand montrait que l'art chrétien a donné à la figure humaine une expression de beauté idéale complètement inconnue du paganisme. Le Musée des Monuments français, réuni par Lenoir en 1801 aux Petits-Augustins et composé de magnifiques débris de la sculpture du moyen âge, sauvés du pillage, attira l'attention sur les monuments de l'art religieux. Le mouvement romantique qui se produisit dans la littérature sous la Restauration, et qui avait commencé plus tôt en Angleterre et en Allemagne, remit en honneur le moyen âge. Aux expositions de peinture les sujets religieux reparurent en grand nombre, aussi bien parmi les classiques comme Ingres (1780-1867), (fig. 271), que parmi les romantiques comme Delacroix (1799-1863) et Chassériau (1819-1856).

Cliché Moreau.

Fig. 271. — Ingres (1780-1867). Le Vœu de Louis XIII. Salon de 1824. Cathédrale de Montauban.)

Ingres n'a jamais exécuté que des tableaux séparés[1], mais au Salon de 1824 son Vœu de Louis XIII (fig. 271) fut une révélation et ceux qui ont contemplé à la cathédrale de Montauban le magnifique portrait du roi au manteau d'azur fleurdelysé, qui tranche sur les tonalités claires et lumineuses des draperies de la gracieuse apparition virginale, seront d'avis qu'à l'occasion Ingres savait être un coloriste. Mais dans la plupart de ses Vierges, surtout la Vierge à l'Hostie, dans son martyre de saint Symphorien (cathédrale d'Autun 1834), c'est beaucoup moins le sentiment religieux que la noblesse des lignes, la correction et la vigueur du dessin, la beauté des attitudes qui l'emportent. Et pourtant c'est à ce peintre au tempérament païen, qui a fui comme Raphaël, son maître, tout ce qui blesse les yeux, la mort, la maladie, la douleur, qui n'a jamais peint ni un Crucifix, ni un épisode de la Passion, que l'on doit la résurrection du style monumental qui a seule rendu possible la renaissance de l'art religieux. Dans son Apothéose d'Homère (1827), destinée à un plafond du Louvre, il a retrouvé les procédés qui conviennent à la peinture murale, beauté de la ligne, teintes plates, perspective linéaire, mais

1. Le seul ensemble donné par Ingres est formé des cartons pour les vitraux de la chapelle Saint-Ferdinand de Neuilly (1842). Parmi ses autres toiles religieuses citons : Jésus parmi les docteurs (Montauban), la Tradition des clefs, Jeanne Darc

absence de perspective aérienne. Ses élèves et ses successeurs devaient appliquer ces principes à la décoration des églises[1].

Le plus illustre de ceux-ci est Hippolyte Flandrin (1809-1864), qui peignit en 1841 l'émouvante Cène de la chapelle Saint-Jean l'Évangéliste à Saint-Séverin. Avec lui le sentiment religieux pénètre de nouveau dans l'art décoratif, comme le montrent ses ensembles de peintures murales à Saint-Germain des Prés (chœur 1842-1846; nef, série de grandes figures entre les fenêtres et tableaux de la Concordance des Deux Testaments, 1854-1864) et à Saint-Vincent de Paul (1849-1853), dont la double frise inspirée de celle de Saint-Apollinaire Nuovo à Ravenne,

Fig. 272. — Hippolyte Flandrin (1809-1864). Le Cortège des Vierges Martyres. Peintures de Saint Vincent de Paul, à Paris.

montre d'un côté les Vierges portant des palmes, de l'autre les Martyrs et les Confesseurs, tous vêtus, les Vierges de leurs draperies traditionnelles, les saints avec le costume de leur profession terrestre et s'avançant en longue théorie vers le sanctuaire (fig. 272).

Ce n'est pas dans le domaine religieux, mais dans ses admirables compositions encyclopédiques de l'Hôtel de Ville et du Palais-Bourbon que Delacroix a montré la puissance de ses conceptions. Il a du moins reconstitué pour décorer les murs des églises la vieille technique de la peinture à la cire. Sa Pieta de l'église Saint-Denis du Saint-Sacrement (1842), et surtout sa décoration de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice (Lutte de Jacob avec l'Ange; Héliodore chassé du Temple), en 1861, évoquent les grandes compositions des maîtres de la Renaissance, dont il est véritablement l'héritier (Pl. XVI).

Théodore Chassériau, élève d'Ingres, ne tarda pas à être séduit par la peinture

1. Abel Fabre. *Pages d'Art chrétien*, p. 513 et suiv.

exotique et pittoresque de Delacroix. En 1841 il décora à Saint-Merry la chapelle dédiée à sainte Marie l'Égyptienne et y déploya toute sa verve fougueuse et son talent d'admirable coloriste, peignant la sainte dans sa somptueuse tunique rose de courtisane, toute parée encore de ses bijoux et s'arrêtant interdite devant une foule de chrétiens qui vénèrent une statue de la Vierge, ou bien après sa mort, ravie au ciel au milieu des esprits célestes qui agitent vers elle leurs encensoirs fumants. Les mêmes qualités charmantes reparaissent à la chapelle des Fonts Baptismaux de Saint-Roch (1854, surtout saint François-Xavier baptisant les Indiens), et aux voûtes de Saint-Philippe du Roule (Descente de Croix, 1856).

Fig. 273. — Puvis de Chavannes (1824-1898). Sainte Geneviève veillant sur Paris. Peintures murales du Panthéon.

Plus encore que ses prédécesseurs, Puvis de Chavannes (1824-1898) a réalisé la véritable formule de la décoration monumentale, non seulement par la largeur et le symbolisme grandiose de ses compositions, mais même par sa technique qui a su tirer de la peinture à l'huile des tons convenables à des fresques. En montrant à quelle hauteur de pensée une composition peut s'élever lorsque tous les détails y sont subordonnés à l'idée essentielle, il a ouvert une voie féconde, mais bien qu'une grandeur vraiment religieuse émane de toutes ses œuvres, la Vie de sainte Geneviève au Panthéon est le seul ensemble qu'il ait exécuté pour une église. Au milieu des tableaux très estimables, mais déplacés, des treize confrères qui collaborèrent avec lui à cette ornementation, ses toiles toutes baignées d'une clarté élyséenne ont les tons simples et harmonieux d'une très vieille tapisserie. Dans la nef, l'Enfance de sainte Geneviève (la jeune pastoure en prières à côté de son troupeau, puis présentée à l'évêque saint Germain) fut peinte de 1874 à 1877 ; dans le chœur la jeune sainte ravitaillant Paris, puis vieillie, méditant à la clarté de la lune au sommet d'une terrasse et veillant sur sa ville endormie, ne fut achevée qu'en 1898 (fig. 273).

II

Toutes ces expériences étaient belles, mais trop isolées, trop fragmentaires pour permettre de retrouver la tradition perdue et de créer un nouvel art chrétien[1]. L'histoire de cet art au XIXe siècle est faite d'hésitations et de tentatives sans lendemain.

La solution, qui parut d'abord naturelle lorsqu'il s'agit de restaurer les églises gothiques ou d'en construire de nouvelles, fut le pastiche, la copie fidèle des œuvres de moyen âge. Didron, le rénovateur de la science iconographique, fondait une manufacture de vitraux à Paris, en 1845; en même temps une pléiade d'architectes, Viollet-le-Duc, Lassus, Bœswilwald, Ruprich Robert, accomplissaient l'œuvre de restauration à laquelle les critiques, parfois légitimes, n'ont pas manqué, mais qui n'en a pas moins eu pour résultat de nous conserver nos plus beaux monuments du moyen âge. Dans les églises, de nouvelles statues, de nouvelles verrières, copiées aussi exactement que possible sur les anciens modèles, vinrent remplacer celles qui avaient été mutilées par le mauvais goût des chapitres du XVIIIe siècle et la fureur iconoclaste des révolutionnaires. Mais on ne se contenta pas de panser les blessures, on voulut achever les monuments que le moyen âge avait laissés incomplets. C'est ainsi que l'architecte Grégoire a construit entièrement la façade de Saint-Ouen de Rouen, Viollet-le-Duc a donné les plans de celle de la cathédrale de Clermont (1866-1902), Millet a ajouté au chœur de style flamboyant de la collégiale de Moulins, érigée en cathédrale, trois nefs et une façade monumentale de gothique primaire (1860-1876). Enfin, on éleva de toutes pièces, en s'inspirant des modèles du moyen âge, de grandes églises gothiques, comme Saint-Evre de Nancy (1875), Sainte-Clotilde de Paris (1857), dont les nefs furent ornées de vitraux et les façades de statues copiées d'après les monuments anciens. Le même mouvement se produisit dans toute l'Europe. L'intention était excellente : malheureusement l'exécution laissa à désirer. On ne pourrait trouver dans nos budgets modernes, si enflés qu'ils soient, cent millions pour construire une cathédrale[2]; de plus, nous voulons aller trop vite et nous n'avons plus ni le souci du détail achevé, ni la conscience difficile des maîtres d'autrefois; beaucoup de leurs recettes sont d'ailleurs perdues et on n'a pu jusqu'ici retrouver les suaves tonalités des verrières médiévales; enfin la tradition iconographique est rompue et ces pastiches de l'art gothique, si estimables qu'ils soient, dégagent cette impres-

1. Il en fut de même en sculpture. Les admirables morceaux de Rude (1784-1855), (Christ en croix du Louvre, tombeau du général Cavaignac), le tombeau de Lamoricière à la cathédrale de Nantes (1879), avec les quatre Vertus en bronze de Paul Dubois, constituent des cas isolés.

2. Calcul approximatif des sommes dépensées pour Notre-Dame de Paris.

sion de froideur et d'ennui qui est presque toujours la marque de l'art officiel. On sent que toutes ces statues ont été sculptées par ordre : il leur manque d'être illuminées par la foi qui fait vivre celles du XIIIe siècle.

C'est ce que comprirent tous ceux qui s'efforcèrent de chercher une nouvelle formule pour l'art chrétien ; ils virent que l'iconographie religieuse, pour redevenir vivante, devait être autre chose qu'un objet de curiosité ; le goût du bibelot ne saurait remplacer la foi et c'est à la conscience même que l'art religieux doit demander son expression. Tels furent les principes qui guidèrent la société des Préraphaélites, fondée à Londres en 1848 par sept peintres, sous la direction de Dante Gabriel Rossetti. Leur but était de faire disparaître de l'art les conventions stériles que Raphaël avait contribué, selon eux, plus qu'un autre, à y introduire. Le sentiment religieux devait tenir dans leur œuvre une place prépondérante et la plupart d'entre eux ont travaillé à l'ornementation des églises anglicanes. Burnes-Jones (1833-1898) a exécuté pour le collège de Bradfield un vitrail d'Adam et Ève et de la Tour de Babel, et pour Saint-Paul de Brighton un triptyque de l'Annonciation avec l'Adoration des Mages sur les volets. Disciples des primitifs italiens, touchés de la grâce franciscaine, les préraphaélites voulaient atteindre dans leurs compositions la sincérité absolue. Ils ne travaillaient que d'après nature : leurs paysages étaient la reproduction de paysages réels et peints en plein air ; les accessoires les plus infimes étaient copiés suivant la même méthode. Mais ce naturalisme ne portait que sur l'exécution : l'inspiration restait tout imprégnée d'idéalisme.

Pendant toute la seconde moitié du XIXe siècle (le dernier des préraphaélites anglais G. Frédéric Watts est mort en 1904), ce programme fut suivi avec une scrupuleuse loyauté. Malheureusement ce mouvement avait un caractère d'exclusivisme aristocratique qui devait le limiter à un petit cercle d'initiés. Quelques compositions fort belles, le Christ lavant les pieds de saint Pierre, de Ford Madox Brown (1852)[1], inspiré de la composition de Giotto à l'Arena, l'Atelier du Charpentier de Millais, ont un accent réel de sincérité religieuse. Mais dans leur désir de remonter au moyen âge les préraphaélites abusèrent d'un symbolisme trop subtil pour des esprits aussi peu habitués que les nôtres à la théologie. « Le Christ lumière du monde », de W. Holman Hunt (1854), frappe à une porte verrouillée et masquée par la végétation : cette porte, fermée depuis des siècles, est l'âme humaine[2]. Ce serait parfait si l'auteur en était resté là. Mais son Christ porte la robe blanche qui signifie la puissance de l'Esprit sur lui ; par-dessus, sa chape d'orfèvrerie indique l'investiture sacerdotale ; sa lanterne a une flamme rouge, qui est la lumière de la conscience. Tous ces détails indiquent beaucoup d'ingé-

1. Londres, National Gallery.
2. Oxford, Keble College.

Phot. Balloz

Eugène Delacroix. — Combat de Jacob avec l'Ange.
(Église Saint-Sulpice.)

niosité, mais ce n'est plus le langage qu'il faut parler aux chrétiens de nos jours (fig. 274).

Une tentative analogue à celle des Préraphaélites est celle de l'école d'art fondée par des bénédictins allemands au monastère de Beuron (province de Hohenzollern) vers 1870, et qui se proposait de remonter plus haut que la Renaissance et de ressusciter dans la décoration de l'église le décor solennel et majestueux de l'art byzantin du XIIe siècle. L'architecte bénédictin Pierre Lenz, qui avoue avoir puisé les principes de son art décoratif dans l'étude attentive des frontons d'Égine à la Glyptothèque de Munich, les peintres Jacques Wuger et Luc Steiner ornèrent de fresques l'abbaye de Beuron, Notre-Dame de Montserrat à Prague, le monastère du Mont-Cassin (1876-1910), l'abbaye de Maredsous en Belgique. L'art de Beuron, à la fois austère et compassé, a un caractère monastique qui peut former un cadre à souhait pour la solennité des offices bénédictins, mais il lui manque la vie qui transporte les foules : il est surtout un décor.

Photo W. H. Wheleer, Oxford.

Fig. 274. — W. Holman Hunt. Le Christ lumière du monde. Keble College à Oxford, 1854.

Le mouvement néo-chrétien dont Tolstoï fut l'apôtre exerça aussi sur l'art une influence plus curieuse que durable. Le Christ de Tolstoï est une force impersonnelle et abstraite, mais éternellement agissante. C'est la « lumière qui depuis dix-huit cents ans éclaire les hommes ». Reprenant une conception qui avait été en somme celle des primitifs et, plus près de nous, de Rembrandt, les peintres imaginèrent de montrer la figure du Christ dans notre société contemporaine. En 1893 Nicolas Gay exposa à Moscou un Christ en croix sous la figure d'un moujik, qui fit scandale. Dès lors la personne de Jésus intervint dans toutes les scènes les plus familières de notre vie quotidienne. Fritz von Uhde le montra à la table des paysans, bénissant le frugal repas qu'il se prépare à

partager[1] (fig. 275). A l'hôpital de Berck, Albert Besnard le fit apparaître au chevet des malades, aidant le chirurgien à découvrir le secret de la vie, puis au milieu de la nature, présidant à sa résurrection lorsque les charrues sillonnent la glèbe où doit germer la moisson. D'innombrables compositions inspirées par ces tendances, en dépassant la mesure, ne contribuèrent pas peu à les discréditer.

Et pourtant ces tentatives, violemment critiquées, étaient bien dans la tradition des grands maîtres. Malheureusement nous traînons une hérédité d'éducation

Fig. 275 — Fritz von Uhde. Jésus chez les travailleurs. Musée du Luxembourg.

académique, qui nous révolte contre la sincérité, lorsqu'elle ne se présente pas à nous avec des précautions. D'autre part, il faut avouer que nos habits noirs et nos vestons ne font pas le même effet que les cottes fourrées d'hermine, que les pourpoints d'écarlate et de drap d'or des contemporains de Jean Fouquet et des Van Eyck. La laideur incurable de notre costume moderne devait être à cette tentative un obstacle presque insurmontable. Il faut constater qu'elle a échoué, mais on ne doit pas conclure qu'il n'y a rien à en retenir.

Une solution tout opposée du problème iconographique consiste à évoquer au contraire le personnage de Jésus dans sa réalité historique, au milieu des paysages de Palestine et des contrées qu'il a parcourues, entouré des foules pitto-

1. Musée du Luxembourg.

resques qui ont écouté sa prédication. Mais comment reconstituer cet Orient contemporain de l'ère chrétienne dont il ne subsiste pour ainsi dire pas un seul monument ? Nous voudrions du moins nous représenter la personne du Sauveur et nous savons que les plus anciens témoignages figurés que nous possédons sur lui sont des créations de l'art hellénistique, dans lesquelles la fantaisie tient plus de place que le souci de la vérité. Le problème ne peut être résolu que si l'on admet comme un postulat une permanence séculaire dans les manières de vivre, dans les costumes, dans les habitations des Orientaux. Depuis que l'on connaît mieux l'histoire de l'Orient, on sait que cette prétendue immobilité n'est qu'un mythe. La Syrie en particulier a été profondément bouleversée au moyen âge par les invasions successives des Arabes, des Mongols, des Turcs. Le désert s'étend aujourd'hui sur l'emplacement des villes populeuses et des champs cultivés ; surtout le déboisement systématique a dû modifier complètement le paysage, et s'il est faux que le Christ se soit drapé dans les plis de l'himation hellénique, il n'est pas beaucoup plus sûr qu'il ait porté le burnous de nos modernes Bédouins.

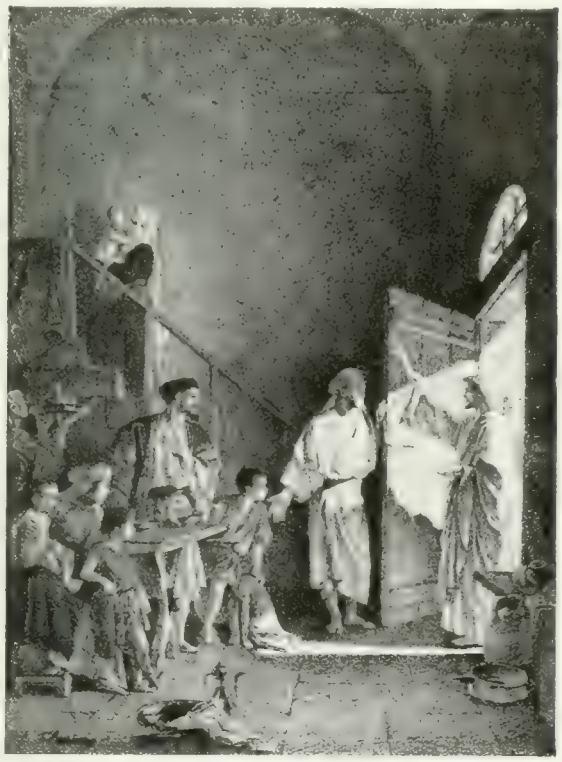


Fig. 276. — Bida. La Paix. Extrait des *Saints Évangiles*, 1867-1873. Hachette, éditeur.

Ce fut cependant cette croyance à l'immobilité de l'Orient depuis dix-neuf siècles qui inspira les tentatives de l'école que l'on pourrait appeler « archéologique ». Le premier, Alexandre Bida (1818-1895), élève d'Eugène Delacroix, alla chercher en Orient les éléments d'une reconstitution exacte du milieu où s'est déroulée l'histoire biblique[1]. Dans ses dessins pour l'illustration des Évangiles (1867-1873), il s'efforça de remplacer les traditions conventionnelles par la couleur locale (fig. 276). Il montre le Christ et ses disciples, vêtus de l'ample « habayeh », la tête enveloppée du turban sombre des Coptes. Dans le retour de la Sainte Famille en Palestine, saint Joseph a autour de la tête la « coufieh » serrée par une corde

1. On doit noter que certains primitifs flamands du xve siècle paraissent avoir eu la même idée et on a signalé dans leurs œuvres des édifices réels qui ont été reproduits d'après des documents précis.

en poil de chameau ; il s'avance au milieu des blés mûrs, avec çà et là des masures de limon recrépies, des bouquets de mimosas ou de palmiers qui reproduisent un véritable paysage égyptien. Les mêmes procédés furent appliqués par Bida à l'illustration de l'Ancien Testament (Livre de Ruth, 1876. Histoire de Joseph, 1878. Tobie, 1880. Esther, 1882. Cantique des Cantiques, 1886).

L'exemple de Bida fut suivi par plusieurs peintres belges, par Charles Verlat (1825-1890), Jules de Vriendt, Van der Ouderaa, Ooms, mais l'œuvre la plus remarquable de ce genre fut celle de James Tissot (1836-1902), qui exposa en 1895,

Fig. 277. Tissot. Jésus engage les apôtres à se reposer. Extrait de la *Vie de N.-S. Jésus-Christ*. A. Mame et fils, éditeurs.

à la Société Nationale des Beaux-Arts, 350 aquarelles représentant la vie de Jésus. L'auteur avait passé plusieurs années en Palestine et étudié avec une scrupuleuse exactitude chacune des localités qui sert de théâtre aux scènes de l'Évangile. Interprétant le texte sacré, verset par verset, il suivit le Christ dans toute sa vie terrestre, peignant avec un charme pittoresque les épisodes délaissés par l'art chrétien, entretiens familiers sur les bords du lac de Génézareth, prédications dans les synagogues, etc... Par une dernière concession au passé, Bida avait conservé le nimbe traditionnel : avec James Tissot toute trace de convention a disparu. Le Christ et ses disciples, vêtus du burnous des chameliers arabes, s'avancent dans les ruelles pittoresques des villages de Palestine. C'est aussi à la manière des femmes d'Orient que la Vierge de l'Annonciation apparaît, assise sur un tapis de prières, et les Noces de Cana sont empruntées aux coutumes actuelles des Juifs.

Quelles que soient les réserves que l'on doive faire sur l'exactitude et la valeur historique de ces reconstitutions, elles n'en sont pas moins une des tentatives les plus curieuses qui aient été faites pour rajeunir l'iconographie chrétienne (fig. 277).

Ainsi le problème est loin d'être résolu : on ne retrouve pas facilement une tradition perdue depuis quatre siècles et il est encore plus difficile d'en créer une nouvelle.

III

A la fin du XIXe siècle, les Salons annuels ont vu se succéder un grand nombre d'œuvres d'un caractère religieux, dont quelques-unes de premier ordre, comme les beaux « Christ en croix » de Bonnat et de Carrière, d'inspiration également haute malgré le contraste de style et de conception qu'ils révèlent, comme l'admirable Cène de Dagnan-Bouveret (fig. 278), éclairée d'une lumière surnaturelle, comme le Christ devant Pilate, de Munckaczy. Si belles que fussent ces œuvres d'inspiration disparate, elles révélaient des tempéraments individuels, mais non une doctrine d'ensemble. L'art religieux, réduit à peu près à la peinture et à la sculpture, devenait un thème à essais originaux ou à exercices d'école; il se désintéressait de plus en plus de la décoration de l'église, livrée à des entreprises industrielles qui excitaient avec raison la verve indignée de Huysmans.

Fig. 278. — Dagnan-Bouveret.
Étude pour la *Cène*.

De grands sanctuaires comme Notre-Dame de Fourvières à Lyon, le Sacré-Cœur de Montmartre, le Rosaire de Lourdes étaient aménagés à grands frais, mais le luxe est impuissant s'il n'est pas vivifié et en quelque sorte purifié par le génie artistique. L'art néo-byzantin de Beuron, l'art pseudo-flamand répandu en Belgique par le baron Béthune, voilà ce que les nouveaux édifices offraient aux fidèles : la nourriture était un peu creuse au moment même où le succès de l'école littéraire des symbolistes s'accompagnait d'un renouveau du sentiment religieux.

Ce fut dans ces circonstances qu'un disciple des impressionnistes, grand admirateur de la littérature symboliste, le peintre Maurice Denis, exposa au Salon des Indépendants de 1891, sous le nom de « Mystère catholique », une Annonciation dont la douceur émouvante et l'accent de piété sincère firent l'effet d'une nouveauté. Tel fut le point de départ d'une nouvelle tendance qui s'affirma de plus en plus dans les Salons annuels, devint à la veille de la guerre de 1914 un mouvement important et qui est aujourd'hui en voie de donner naissance à une école d'art religieux. En 1899, la décoration de la Chapelle Sainte-Croix du Vésinet, en 1900 celle de l'église paroissiale de la même localité, puis l'illustration charmante des « Fioretti », évoquèrent dans la lumière colorée des paysages impressionnistes la suavité et la tendresse des maîtres d'Assise. Dès lors, et jusqu'à la veille de la guerre, les manifestations du nouvel art chrétien se multiplièrent : des maîtres de tempérament opposé mais unis par une foi commune, Georges Desvallières, disciple du romantique Gustave Moreau, dont le talent fougueux, dont le dessin d'un réalisme tout chargé d'élans mystiques, rappellent l'âpreté de l'art espagnol du XVIIe siècle, Étienne Moreau-Nélaton, Marcel Lenoir, Alexandre Cingria de Lausanne qui avait un des premiers dénoncé « la Décadence de l'Art Sacré », se rangèrent sous la même bannière et se proposèrent la rénovation de l'art chrétien.

Comme il devait arriver, les critiques ne leur firent pas défaut et visèrent souvent derrière leur style personnel l'œuvre même qu'ils poursuivaient, mais avec une vaillance d'apôtres ils estimèrent que ce genre de stimulant n'est pas inutile à une jeune école qui veut représenter autre chose qu'une mode éphémère et prétend travailler pour l'avenir : ils persévérèrent.

La première nécessité pour les novateurs était d'avoir un foyer où il leur fût possible d'échanger leurs idées, de mettre en commun le résultat de leurs réflexions et de leur expérience, de s'accorder sur quelques grands principes directeurs. Ce foyer, la Société de Saint-Jean, créée à Paris en 1872, le leur fournit, et c'est là qu'ont été arrêtés les programmes artistiques que Maurice Denis et ses confrères ont développés dans un grand nombre de conférences ou d'études.

L'article fondamental de ce Credo, c'est que l'art doit se proposer la représentation de la vie dans son acception la plus haute, la vie spirituelle. Par là même le réalisme terre à terre, la copie scrupuleuse du modèle vivant regardée comme une fin en soi, le pastiche des anciens maîtres, la froideur des reconstitutions archéologiques sont également condamnés. Il faut renouer la tradition séculaire interrompue et se pénétrer de l'esprit des grands maîtres, mais pour les continuer, pour appliquer leurs méthodes à l'idéal religieux contemporain, et non pour les copier. La sincérité avant tout, telle doit être la loi primordiale de l'art chrétien. Comme autrefois il redevient un enseignement, mais son point de vue

n'est plus le même ; il ne s'agit plus pour lui comme au moyen âge d'offrir des documents visuels qui enseignent l'histoire du passé et, comme à l'époque romane, la science de l'univers. Son objet est tout autre et il n'a pas à copier la réalité, mais à traduire sous une forme picturale ou plastique l'ensemble des sentiments que cette réalité évoque en nous. L'artiste est un poète, il ne copie pas la nature, il la transpose, et tous les détails techniques, dessin et tonalité s'il s'agit de tableaux, dessin et modelé dans la sculpture, doivent concourir à mettre

Fig. 279. — Maurice Denis. Descente de croix. Collection Rouart.

en valeur le sens spirituel de la composition. C'est ainsi qu'à l'église paroissiale du Vésinet, la tonalité pourpre de la fresque du Sacré-Cœur s'oppose à la blancheur liliale de la chapelle de la Vierge.

Dès lors le champ de l'art chrétien redevient infini : des accents nouveaux, conformes à la piété, aux préoccupations, aux douleurs, aux angoisses des chrétiens du XXe siècle, peuvent être tirés des thèmes traditionnels, et la création de thèmes nouveaux rendus nécessaires par des conceptions nouvelles est encore possible. L'art chrétien a perdu le caractère abstrait qu'il devait à l'influence séculaire de l'éducation académique et, comme à la fin du moyen âge, il est un langage toujours actuel, qui ne fait qu'exprimer par des moyens matériels l'action continue et incessante de la religion sur les hommes. L'anachronisme, qui n'avait

été chez certains peintres contemporains qu'une fantaisie et une recherche de l'effet, prend chez Maurice Denis la même signification profonde que chez Giotto ou Rembrandt : c'est la tradition même du grand art chrétien. Loin d'accuser les contrastes et de faire détonner le costume moderne dans les scènes de l'Évangile, Maurice Denis parvient à l'harmonie par la seule force de sa pensée, par la convenance intime des détails et par leur subordination étroite à l'idée, par la tonalité si douce qui enveloppe ses compositions : rien de plus touchant par exemple que l'idée de faire tenir par des enfants et des jeunes filles, dont la figure rayonne de foi, le linceul où le Christ détaché de la croix va être étendu (fig. 279).

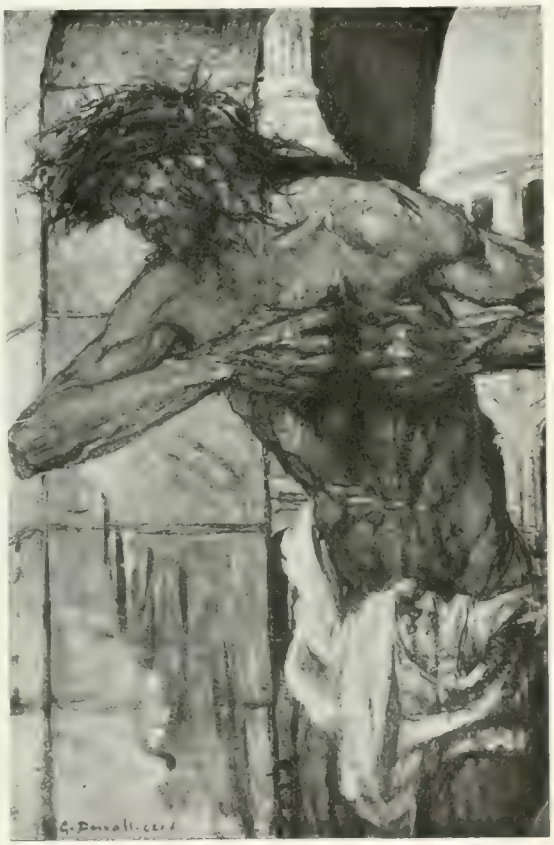
Avant la guerre de 1914 ce magnifique programme avait déjà donné de brillantes promesses[1]. On peut dire qu'aujourd'hui elles commencent à être réalisées. Pour faire pénétrer ces théories dans le domaine pratique, des « Ateliers d'Art Sacré » ont été fondés à Paris en 1919 et travaillent sous la direction de Maurice Denis et de Georges Desvallières à des œuvres qui doivent avoir une destination précise, les simples projets destinés aux salons et aux expositions étant écartés ; des ateliers de dessin et peinture décorative, de sculpture, de broderie, d'imagerie sont organisés : il s'agit de former des artistes chrétiens unis par les mêmes doctrines religieuses et esthétiques. De tous côtés des initiatives intéressantes se manifestent : l'imagerie gravée et même l'imagerie sculptée se renouvellent dans les ateliers de l'éditeur Rouart ; en 1920 la Société de Saint-Jean a organisé une première exposition d'Art religieux au Musée des Arts Décoratifs : elle a été une révélation et maintenant à chacun des principaux Salons une section spéciale est réservée à l'art chrétien. De nouvelles églises en ciment armé, pour lesquelles l'ornementation picturale était indiquée, ont été décorées avec le concours des Ateliers d'Art Sacré : Saint-Louis de Vincennes (fresques de M. Henri Marret), Notre-Dame du Raincy, dont Maurice Denis a dessiné les vitraux et dont les sculptures sont confiées à Bourdelle. C'est à ce maître tout pénétré d'esprit classique que l'on devra la renaissance d'une école de statuaire chrétienne, dont sa sublime Vierge à l'Offrande qui élève l'Enfant Jésus, les bras en croix comme une hostie vivante, sa Jeanne d'Arc d'une foi si intense, son saint Benoît aussi, constituent d'admirables promesses.

Parmi les œuvres religieuses les plus importantes de Maurice Denis il faut citer la décoration de l'abside de Saint-Paul de Genève et les panneaux destinés à sa chapelle privée de Saint-Germain-en-Laye, comme la Résurrection de Lazare qui montre comment un sujet traditionnel peut être renouvelé. Au milieu d'un paysage désertique le Christ se penche à l'entrée du sépulcre et appelle à lui la momie enveloppée de bandelettes qui semble glisser lentement : aux bras du

1. Voy. la 1re édition de ce livre, p. 412-413.

Maître vêtu d'une lumineuse robe blanche se suspendent les deux sœurs en cape violette avec une expression d'épouvante, tandis qu'un groupe de jeunes filles occupe le devant de la scène et que des montagnes voisines accourent des paysans avides de contempler le spectacle.

A Georges Desvallières on doit le Drapeau du Sacré-Cœur (1919, Verneuil-sur-Avre), qui montre le Christ dans les tranchées arrachant son cœur et le plaquant sur le drapeau français, mais son œuvre capitale est l'immense ensemble destiné à une chapelle du département du Gard appartenant à M. Jacques Rouché et dont le thème est « la Faute et la Rédemption ». C'est au centre la vision effrayante du Père Éternel dans sa grande robe blanche, maudissant la Faute, le poing fermé vers la gauche, annonçant la Rédemption de sa main ouverte vers la droite. A sa gauche Adam et Ève fuient, poursuivis par les anges au milieu de ronces et de lianes entremêlées de hideux serpents, puis se déroulent les conséquences de la Faute : le meurtre d'Abel, la Croix du Calvaire se détachant sur un ciel d'orage, enfin le Saint-Sépulcre avec l'Ange et les Saintes Femmes de la Résurrection. La Rédemption, à droite, est évoquée par un soldat et une infirmière qui ont donné leur vie pour la France et qu'accueille la figure tragique du Sacré-Cœur, puis viendra la Résurrection des Morts réveillés par les Anges. On a fait à cette magnifique composition des critiques de détail, mais ce qu'on ne peut nier c'est la grandeur de la conception et la hauteur de la pensée. Avec Desvallières et Denis l'art chrétien est redevenu non seulement un langage mais le plus sublime des enseignements. A une discipline appauvrie et desséchée ils ont rendu la vitalité et l'ont enrichie des trésors d'un symbolisme, plus accessible à tous, mais tout aussi profond que celui qui régnait dans les œuvres littéraires. Cette renaissance n'est d'ailleurs que l'un des aspects du réveil de la sensibilité religieuse : les élans de foi d'un Verlaine ou d'un Péguy,



Phot. Druet.

Fig. 280. — Georges Desvallières. Le Christ déclarant son amour aux hommes.

le lyrisme d'un Claudel, le naturalisme religieux d'un Francis Jammes, la musique symphonique d'un César Franck et d'un Vincent d'Indy expliquent l'œuvre parallèle d'un Maurice Denis et d'un Georges Desvallières.

Et leur exemple a été suivi dans toute l'Europe ; dans tous les pays et jusque dans les confessions protestantes des efforts sont tentés pour renouveler l'art religieux. En Suisse, Eugène Burnand (1850-1921) a traduit avec une sincérité et une foi profondes dans son illustration des Paraboles (1908), les images vivantes qui constituent l'enseignement évangélique. Il a surtout cherché à exprimer le sens

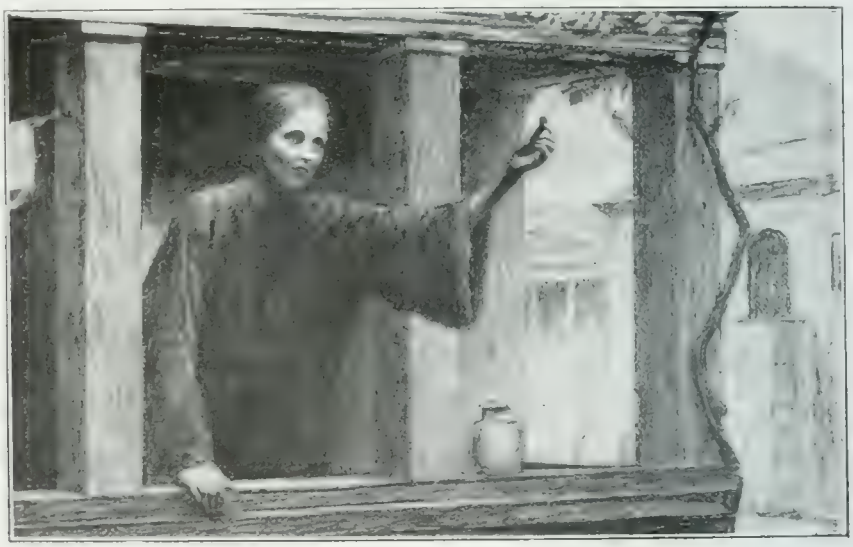


Fig. 281. — Eugène Burnand. La drachme retrouvée. Dessin extrait des *Paraboles*. Berger-Levrault, éditeur.

éternel, applicable à tous les temps et à tous les pays, des préceptes divins. Ses décors et ses personnages ont un caractère assez abstrait pour convenir à tous les hommes et assez expressif cependant pour éveiller l'émotion religieuse. Les détails les plus familiers (le levain, la drachme retrouvée) (fig. 281), y conservent toute la noble simplicité, qui est l'essence même du récit évangélique. Ce n'est plus, comme dans l'ancienne iconographie, une interprétation symbolique, c'est le récit lui-même dans toute sa grâce pittoresque. Eugène Burnand a aussi composé pour l'église suisse de Herzogenbuchsee une série de vitraux dont il a reproduit les dessins dans son *Illustration du Sermon sur la montagne*.

En Finlande la cathédrale de Viborg a reçu de Joakim Skovgaard une décoration en fresques d'un style à la fois simple et large ; d'immenses compositions aux tonalités claires, une Crucifixion à la fois pittoresque et dramatique, une Ascension, un Christ dans sa gloire occupent toute la hauteur des murailles (1900-1905). Aux environs de Stockholm, l'église de la Révélation, due à l'ar-

chitecte Ferdinand Boberg, apparaît inondée de lumière sans que l'on aperçoive les baies percées en arrière du portail et dans les croisillons. Aussi toute l'attention se porte-t-elle sur le grand crucifix d'orfèvrerie qui surmonte l'autel et vers lequel convergent toute l'architecture et la décoration de l'édifice.

Ainsi notre génération assiste au renouveau le plus important qui se soit produit dans l'art chrétien depuis le concile de Trente, mais si encourageants que soient les résultats déjà obtenus ils ne sont pas encore suffisants. Dès à présent l'ornementation des églises sort de la banalité ; leur mobilier même et leurs vêtements liturgiques se renouvellent, mais c'est de leur construction même qu'il s'agit d'abord. La renaissance des arts décoratifs n'a pas eu jusqu'ici pour fondement la création du style architectural nécessaire à une grande école. L'architecture de fer et le ciment armé ont succédé de plus en plus à la construction en pierre, en particulier pour la réédification des innombrables églises des pays du nord de la France détruites pendant la dernière guerre. Ces matériaux ne sont pas condamnables en soi ; tout ce qu'on peut dire, c'est qu'ils n'ont guère révélé jusqu'ici leur caractère artistique et qu'ils ne sont pas faits pour l'éternité. Leur emploi pourra-t-il du moins devenir le point de départ d'un nouveau style ?

Dans la « Jeune Fille Violaine », Paul Claudel a esquissé en termes magnifiques ce que doit être selon lui l'église de l'avenir « où tous les chrétiens réunis se « trouvent — assimilés dans l'unité d'un même corps mystique », triple vaisseau à l'intersection desquels se dresse « l'Autel-Roi ». De ces trois nefs, la première, destinée aux cérémonies liturgiques, semble « un site religieux comme un paysage ou un jardin de pierre ». Ses piliers semblent descendre de la voûte comme de longs filets ; ses chapelles, dispersées de toute part, sont creusées dans la paroi à diverses hauteurs. La seconde église, au contraire, entièrement vide, sans piliers ni arcades, est réservée à la méditation. « C'est l'habitation de Dieu « avec l'homme où l'un vient pour voir l'autre face à face. » « A la voûte est repré- « senté en une immense sculpture sombre et tachée de couleur et relevée çà et « là de cuivre et d'argent, telle que la déchirure de la vision — le Jugement mêlé « à l'histoire du monde et à sa création ». Enfin la troisième église est « le cachot « de la Pénitence... C'est là où tous les cœurs déchirés, où tous ceux qui souffrent « passion de l'esprit — sont assurés d'une nuit pareille à celle de la tombe... « Une lampe brûle devant un tabernacle, et d'un côté une vague lueur — éclaire « l'image de la Vierge, de l'autre les fonts baptismaux se dressent dans le cré- « puscule — entre l'ombre et le flamboyant autel ». A l'extérieur de l'édifice « qui « se dresse au-dessus de la ville comme un trône et comme un refuge aussi », on a disposé les rampes et les terrasses pour la montée des processions [1].

1. Paul Claudel. La Jeune Fille Violaine (Théâtre, 1re série, tome III). Paris, 1911, édit. du *Mercure de France*, p. 139-148.

Or, cette magnifique évocation de l'église des temps futurs n'est pas seulement un beau développement littéraire. Elle répond à des aspirations si profondes qu'elle est déjà en voie de réalisation. Bien que son programme ne soit pas absolument identique à celui de Paul Claudel, l'architecte Gaudi élève à Barcelone une grande cathédrale gothique dont la disposition pittoresque et l'inspiration vraiment religieuse font songer à l'église décrite dans « la Jeune Fille Violaine ». Avec une piété sincère et une conscience scrupuleuse dignes des maîtres d'œuvre d'autrefois, Gaudi travaille depuis 1882 à l'édification de l'église de la Sainte Famille [1].

La décoration est déjà disposée à l'extérieur, sur les chapelles absidales à double étage, où se joue toute une faune gigantesque, et au grand portail nord, dont le pinacle atteindra la hauteur des voûtes et portera la grande rose dans son tympan. L'iconographie de chacun des portails sera une merveilleuse synthèse du programme théologique et de l'art naturaliste de la tradition franciscaine. Au portail nord déjà construit le monogramme du Christ apparaît au sommet, comme le soleil bienfaisant qui fait fondre la neige accumulée sur les rampants. Autour de la crèche figurée sur le linteau, au milieu des adorations des anges, des hommes, des enfants, le réveil de la nature est représenté par les oiseaux de tout genre qui manifestent à leur manière leurs sentiments d'allégresse. Par la fraîcheur de sa poésie ce programme évoque le Cantique du Soleil et ramène l'art religieux à ce naturalisme chrétien qui fut celui du Poverello. Mais l'iconographie telle que la conçoit Gaudi est à la fois un tendre appel au cœur de l'homme et un enseignement qui s'adresse à sa raison. Le symbolisme de la composition sera accentué par la couleur qui revêtira les portails et flamboiera à l'intérieur de la cathédrale à travers les verrières, dont les tons dominants changeront suivant les heures de la journée. Ainsi seront unis intimement dans un édifice grandiose les deux aspects qui firent la grandeur de l'art chrétien au moyen âge, le symbolisme théologique de Chartres et le tendre naturalisme d'Assise [2].

1. G. Desdevises du Dézert. Barcelone (*Les Villes d'art célèbres*). Paris, 1913, p. 56-61.

2. En France la reconstruction des églises dans les régions dévastées a donné lieu à des tentatives intéressantes, par exemple l'édification aux portes de Reims de l'église Saint-Nicaise plan en croix grecque avec clocher central dû à Auburtin ; décoration peinte par G. Jaulines et Menu ; chemin de croix, remarquable par la largeur de son style simple et expressif, du peintre Jean Berque). — L'art religieux a été aussi largement représenté à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris (1925). Signalons en particulier l'église en ciment armé de l'architecte Droz, qui s'élevait au milieu du « Village Français » (Plan en croix grecque, un carré central flanqué de trois chapelles et du porche surmonté d'un clocher à jour). Bien qu'il y ait des réserves à faire sur l'exécution des œuvres qui la décoraient, sur leur caractère disparate, sur leur polychromie parfois un peu violente, sur leur entassement dans un espace trop restreint, on ne peut que louer la clarté du plan de décoration iconographique à laquelle ont collaboré les quatre groupements de la Société de Saint-Jean, le grand crucifix du clocher sculpté par Henri Charlier, à l'intérieur l'ornementation des trois chapelles dédiées au Sacré-Cœur, aux Saints de France, au Christ Rédempteur, avec leurs statues, leurs peintures murales, leurs vitraux, dont les thèmes sont subordonnés au sujet principal, au porche la rose du Couronnement de la Vierge au milieu des saints et des peintures illustrant l'Apocalypse. Le même

Ce sont là, semble-t-il, de nobles tentatives, et qui prouvent que si l'art chrétien, affranchi pour toujours de la forme académique qui lui fut imposée au XVIe siècle, continue à remonter à ses véritables traditions, son histoire est loin d'être close.

soin avait été apporté à l'exécution des pièces du mobilier et des ornements liturgiques. Il y a là un effort intéressant et qui promet d'être fécond. — Enfin, bien qu'il ne s'agisse pas de thèmes exclusivement chrétiens, il faut signaler comme un modèle de composition iconographique le projet de temple « A la Pensée et à l'Effort humains », exposé par le sculpteur Paul Landowski. Sa façade avec ses portes des Âges, de Psyché, des Fils de Caïn, ses murs de Prométhée, des Légendes, du Christ, des Hymnes avec leurs statues qui se détacheront sur un fond historié de sculptures, sont remarquables par l'accent de grandeur épique, par la hauteur de la pensée qui les animent. Si son « Héros antique » fait songer aux chefs d'œuvre grecs, son groupe de saint François, déclamant le Cantique du Soleil, et de sainte Claire assise, drapée dans son manteau de bure, le visage recueilli, les yeux clos, ravie dans une extase pleine de douceur, fait revivre par la puissance de l'expression, par l'équilibre de la composition, par la sobriété du style, les traditions les plus belles de la grande statuaire française du XIIIe siècle.

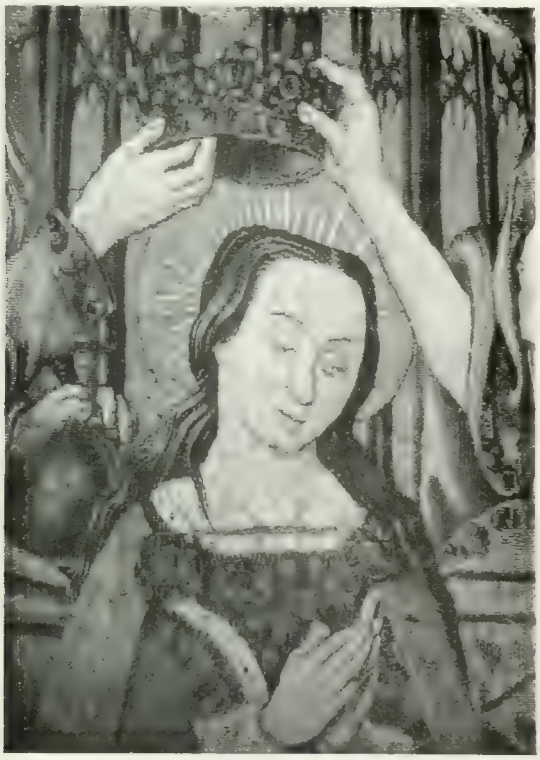


Fig. 282. — Couronnement de la Vierge. Fragment de tapisserie du trésor de la Cathédrale de Sens. XVe siècle.

CONCLUSION

L'art chrétien n'a de raison d'être dans notre société contemporaine que s'il redevient un enseignement véritable, adapté à toutes les exigences intellectuelles et morales de ceux sur lesquels il doit agir. L'art académique du XVIe siècle n'était qu'un simple décor édifiant, d'un caractère tout factice : le manque de sincérité, l'absence de simplicité, la boursouflure, l'emphase, en un mot tous les défauts condamnés par la doctrine même qu'il prétendait prêcher, tels sont ses moindres inconvénients.

C'est par delà l'époque de la Renaissance qu'il faut remonter, si l'on veut retrouver la tradition véritable. Mais cette tradition elle-même est double et le problème qui s'est imposé aux artistes chrétiens de tous les siècles devra être abordé aussi par ceux de nos jours. Dès l'origine en effet deux tendances opposées se manifestent dans l'iconographie religieuse : tantôt les personnages et les scènes n'ont qu'une valeur symbolique destinée à démontrer la vérité d'un dogme ou d'un précepte moral ; tantôt, au contraire, c'est l'histoire dans sa réalité saisissante, avec ses détails pittoresques et son élément dramatique qui est reconstituée. On peut dire que la lutte entre ces deux tendances, la prédominance de l'une ou de l'autre, les tentatives de conciliation entre elles forment toute l'histoire de l'art chrétien.

C'est à Alexandrie, dans le milieu des exégètes subtils, juifs comme Philon, chrétiens comme Origène, que la première conception de l'art chrétien s'est élaborée au début de notre ère. C'est de cette société hellénistique, qui travaillait à réunir dans une même synthèse la sagesse grecque et les dogmes orientaux, qu'est sorti le système de symboles, véritablement hiéroglyphiques, qui a permis aux chrétiens des catacombes romaines d'affirmer en un langage d'initiés leurs espérances en la vie éternelle et leur foi aux promesses du Rédempteur. Telle est la première tradition. Appliquée d'abord uniquement à l'art funéraire, cette conception ne tarda pas, dès le IIIe siècle, à embrasser l'ensemble des dogmes : toute une théologie figurée commença ainsi à se développer et, grâce aux ressources

d'admirables techniques, donna naissance aux deux plus grandes écoles artistiques du moyen âge, celle de l'art impérial byzantin (VIe-XIIe siècles), et celle de nos maîtres gothiques occidentaux du XIIIe siècle. Quelles que soient les différences de procédés qui séparent ces deux écoles, nous avons vu qu'elles sont unies par une conception commune de l'art chrétien; toutes deux sont idéalistes et abstraites, également éloignées de l'anecdote et du trait individuel, également soucieuses de subordonner la forme éphémère à l'idée éternelle.

Mais une conception tout opposée à celle-là prit naissance en Syrie au IVe siècle, c'est-à-dire dans le pays même qui avait été le théâtre de l'histoire du peuple de Dieu et de la vie terrestre du Christ. Le désir qu'on éprouva de rappeler, dans les principaux sanctuaires de Palestine, les événements illustres qu'ils étaient destinés à commémorer, donna naissance à l'iconographie historique, qui enseigne aussi les dogmes, mais à sa manière. La restitution, dans leur réalité la plus précise, des événements qui sont le fondement même de ces dogmes, parut la meilleure méthode apologétique. L'art historique est né ainsi, mais tandis que la société alexandrine des premiers siècles ne connaissait d'autre moyen d'expression que la forme hellénistique, au IVe siècle ce sont les traditions artistiques de l'ancien Orient qui sont prédominantes. A la noblesse, à la sobriété de la composition hellénique s'opposent le réalisme, la vulgarité parfois et toujours la sincérité de l'art oriental.

Cette nouvelle tendance s'est opposée à celle de l'art théologique et abstrait et l'a forcé à compter avec elle, mais les motifs les plus pittoresques ou les plus pathétiques, en passant dans cet art, ne tardaient pas à s'imprégner de son caractère dogmatique : l'exemple de la Nativité et de la Crucifixion suffit à montrer comment, traitées par des théologiens, les compositions les plus vivantes se résolvaient en symboles. La tradition réaliste et historique ne garda toute sa force que dans l'art, d'un caractère spontané et populaire, qui continua à se développer dans les monastères orientaux, en Égypte, en Palestine, en Mésopotamie, à Constantinople chez les Studites, plus tard dans les laures du mont Athos, enfin dans les ermitages rupestres qui nous en ont conservé des spécimens, en Cappadoce et dans l'Italie méridionale. Nous avons constaté des infiltrations de cet art monastique populaire, et dans l'art byzantin officiel, et dans notre art roman occidental. Lorsqu'au XIIIe siècle la théologie scolastique apparut comme un aliment insuffisant aux âmes éprises de mysticisme, ce fut cette école monastique d'Orient qui vint satisfaire les exigences nouvelles de la piété. Sous son action l'art byzantin officiel et l'art gothique d'Occident subirent une transformation également profonde. Le réalisme mystique triompha dans toute l'Europe; c'est lui qui inspire en même temps l'école byzantine de Mistra ainsi que nos primitifs d'Occident et se prolonge dans l'art religieux des peuples slaves et roumains ou dans l'art espagnol

du XVIIIe siècle. Le reste du monde chrétien tomba au XVIe siècle sous la domination de la doctrine académique.

Dans les temps modernes la vie s'est retirée lentement de l'art religieux et l'erreur des maîtres du XIXe siècle a été de vouloir ressusciter un passé bien mort : rencontrant sur leur chemin les deux traditions fondamentales, ils ont prôné tour à tour l'une et l'autre, ils n'ont su ni choisir entre elles, ni les renouveler. De là l'incohérence et la stérilité de leurs efforts : figures abstraites d'Hippolyte Flandrin, symbolisme compliqué des préraphaélites, pompes liturgiques de l'école de Beuron, reconstitutions archéologiques de Bida et de Tissot; fantaisies néo-chrétiennes de Fritz von Uhde et de Béraud, l'art chrétien a connu tous les avatars et c'est au moment où l'on pouvait désespérer de sa renaissance que quelques artistes animés d'une foi sincère sont allés demander aux maîtres d'autrefois non plus des modèles à copier ou des thèmes à démarquer, mais le secret même de la vie qui règne dans leurs œuvres, la méthode nécessaire pour faire de l'art chrétien autre chose qu'un simple exercice d'atelier et lui restituer sa véritable mission.

La jeune école d'art chrétien est née d'hier, mais les preuves de vitalité qu'elle a déjà données font bien augurer de son avenir, et il n'est plus aujourd'hui trop tôt pour essayer de marquer la place qu'elle peut prendre dans l'histoire de l'art religieux.

Et d'abord ce que tous ceux qui participent à ce mouvement rejettent, c'est l'art académique avec son manque de sincérité et son inaptitude à exprimer un sentiment quelque peu profond ; c'est ensuite le pastiche, le plagiat du passé, la fausse couleur locale ; c'est enfin le caprice de la fantaisie individuelle. L'art chrétien doit être sincère, ce qui signifie que les sentiments qu'il exprime auront été vraiment éprouvés par les artistes : c'est à ce prix seulement qu'il cessera d'être un décor de salle de spectacle, une rhétorique creuse et banale, pour redevenir un langage spirituel.

Mais comment dans des sociétés aussi bouleversées, aussi disparates que les nôtres, atteindre à un pareil idéal ? Où trouver les accents qui entraîneront les élites et les foules ? Comment instituer cette prédication par la beauté ? En revenant simplement à la grande tradition.

L'art chrétien, qui s'efforce depuis près de deux millénaires, d'interpréter la pensée religieuse, a pu revêtir les formes les plus variées ; il n'en est pas moins essentiellement une prière et un enseignement ; il illustre en quelque sorte aux yeux la prière liturgique, il pénètre même jusqu'aux mystères de l'oraison individuelle et, comme l'homélie, il agit sur les âmes. Telle est sa seule raison d'être et c'est parce que le sens véritable de sa nature s'est obscurci qu'il a failli périr.

L'art chrétien ne peut vivre en effet que s'il est alimenté par une pensée ; il est le contraire de « l'art pour l'art », et « conter pour conter lui semble peu

d'affaire ». La beauté n'est pour lui qu'un moyen d'exprimer l'idée sous une forme plus saisissante et plus durable que ne l'est la parole humaine. C'est en ce sens qu'il est le langage des siècles, c'est ce qui donne à son histoire un intérêt si puissant, et c'est seulement si ces principes sont adoptés sans réserve que la renaissance d'un art religieux est possible.

Mais déjà, nous l'avons vu, c'est autour de ce programme fécond que se sont unis les hommes de bonne volonté qui ont entrepris la tâche immense de fonder une nouvelle école d'art chrétien. S'ils restent fidèles aux principes qui ont dirigé leurs débuts, s'ils gardent à leur symbolisme une largeur de pensée et une clarté suffisantes, s'ils s'adressent vraiment, suivant la belle dédicace de Sainte-Marie Majeure, « au peuple chrétien » tout entier, si enfin ils parviennent à imposer à toutes les techniques mises au service de la pensée religieuse, et principalement à l'architecture, l'unité d'inspiration qui est la marque d'une grande époque, alors l'art chrétien pourra redevenir entre leurs mains ce qu'il fut à certains siècles de son histoire, un instrument d'une puissance incomparable, un langage d'une poésie merveilleuse et accessible à tous, capable d'exprimer dans la variété infinie de ses nuances, toutes les adorations, toutes les joies, toutes les douleurs, toutes les espérances, toute la vie spirituelle de l'humanité.

Fig. 283. — Saint Louis, roi de France. Commencement du xve siècle.
Ms Ars. 622 f° 278 v°.

BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS GÉNÉRALES

Revue de l'Art chrétien. Paris, Bruxelles et Lille, 1857-1914.

Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'École Française de Rome (depuis 1880).

Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde (depuis 1886).

Bulletin monumental, fondé en 1838. Paris et Caen.

(Ne figurent dans cette liste que les revues où l'histoire de l'iconographie tient une place spéciale.)

Société d'histoire de l'Art Français. Congrès d'histoire de l'Art de Paris, 1921. Comptes rendus analytiques, 1922. Actes, 3 vol. et Atlas 1923-1924.

Congrès Archéologiques de France (1 vol. par an depuis 1834).

La Vie et les Arts liturgiques. Paris, depuis 1914.

Répertoire d'art et d'archéologie. Paris, depuis 1909.

L'Art et les Saints. Paris, 27 volumes publiés, 1917-1927. H. Laurens, éditeur.

Michel (A.). *Histoire de l'art depuis les temps chrétiens*. Paris (en cours de publication depuis 1904).

Schneider. *L'art français. Les Patries de l'Art*. 3 vol. publiés, 1924-1926. H. Laurens, éditeur.

Fabre (Abel). *Pages d'art chrétien*. Paris, s. d.

Venturi (A.). *Storia dell'arte italiana*. Milan (en cours de publication depuis 1901).

Toesca. *Storia dell'arte italiana I il medioevo*. Turin, 1927.

Dohme, Bohde. *Geschichte der deutschen Kunst*. Berlin, 1885-1890, 5 vol.

Lampérez y Romea. *Historia de la arquitectura cristiana*. Barcelone et Madrid (en cours de publication depuis 1908).

Molinier. *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie*: I. *Les Ivoires*. II. *L'orfèvrerie*. Paris, 1901.

Manuels d'histoire de l'art. Paris, H. Laurens, éditeur. L. Hourticq. *La peinture (des origines au XVIe siècle)*. L. Gillet. *La peinture (XVIIe-XVIIIe siècle)*. H. Focillon. *La peinture (XIXe siècle)*. L. Rosenthal. *La gravure*. G. Migeon. *Les arts du tissu*.

Rohault de Fleury. *La messe*, 8 vol. Paris, 1883. *Les saints de la messe et leurs monuments*, 10 vol. Paris, 1893-1900. *L'Évangile*. Tours, 1874, 2 vol. *La Sainte Vierge*. Paris, 1878-1879, 2 vol.

Leroquais (V.). *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques de France*. Paris, 1924, 3 vol.

Venturi (A.). *La Madonna*. Milan, 1900.

Kondakov. *Ikonographia Bogomateri* (Iconographie de la Mère de Dieu). Petrograd, 1914.

Sinding (O.). *Maria Tod und Himmelfahrt*. Christiania, 1903.

Raymond (L.), Pératé (A.), Rastoul (A.). *La Nativité de N.-S. Jésus-Christ*. Paris, 1912.

Broussolle. *L'Enfant d'après les saints livres et les saintes images*. Paris, 1916.

L'Assomption de la Sainte Vierge, revue périodique dirigée par l'abbé Broussolle (depuis 1917).

Munoz. *Iconografia della Madonna*. Florence, 1904.

Strzygowski. *Iconographie der Taufe Christi*. Munich, 1885.

Dobbert. *Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst* (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1890-1895).

Soyez. *La croix et le crucifix*, étude archéologique. Amiens, 1910.

Bouillet. *Le jugement dernier dans l'art aux douze premiers siècles*. Paris, 1894.

De Jerphanion. *Quels sont les douze apôtres dans l'iconographie chrétienne?* (Recherches de science religieuse 1920). *Epiphanie et Théophanie. Le baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien*. (Études, janvier 1925.)

ORIGINES DE L'ART CHRÉTIEN

(Chapitres I et II.)

Martigny. *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*. Paris 1865.

Smith et Cheetham. *A Dictionary of Christian Antiquities*, 2 vol. Londres, 1857.

Cabrol (Dom). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. Paris (paraît depuis 1903).

Bollettino di Archeologia christiana. Rome, 1863-1894. *Nuovo Bollettino di Archeologia cristiana*. Rome (depuis 1895).

Strena Buliciana. (*Mélanges en l'honneur de Mgr. Bulitch*). Zagreb, 1924.

Pératé. *L'Archéologie chrétienne*. Paris, 1892.

Schultz. *Grundriss der christlichen Archäologie*, 1919.

Kraus. *Geschichte der christlichen Kunst*, 2 vol. Fribourg, 1895-1897.

Marucchi. *Eléments d'archéologie chrétienne*, 3 vol. Rome, 1900.

Leclercq (Dom). *Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIIIe siècle*, Paris, 2 vol., 1907.

Kaufmann. *Handbuch der christlichen Archäologie*. Paderborn, 1914.

WULFF (O.). *Altchristliche und byzantinische Kunst*. 2 vol., Berlin, 1914-1918.
GARRUCCI. *Storia dell'arte cristiana*, 6 vol. édit. de Prato 1880, 1881).
ROSSI (J. B. DE). *Roma sotterranea*, 3 vol. Rome, 1864-1877.
WILPERT. *Le pitture delle catacombe romane* Rome, 1903. — *La plus ancienne représentation du sacrifice eucharistique à la Capella Greca* Paris, 1896. — *La croce, sui monumenti delle catacombe* (*Nuovo Bollettino di Archeologia cristiana*, 1902.)

L'ART TRIOMPHAL

Chapitres III et IV

GRISAR. *Histoire de Rome et des papes au moyen âge*, édit. française, 2 vol. Paris, 1906.
RICHTER (J.), et CAMERON TAYLOR (A.). *The golden Age of classic christian Art. A study of the Mosaics of S. Maria Maggiore*. Londres, 1913.
MUNTZ. *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie* (Revue archéologique, 1875).
BERTHIER. *La porte Sainte-Sabine à Rome*. Fribourg, 1892.
LAUER. *Le Trésor du Sancta Sanctorum à Rome* (Monuments Piot, t. XV).
MÉLY (DE). *Le coffret de Saint-Nazaire de Milan* (Monuments Piot, t. VII).
LE BLANT (E.). *Etudes sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles*. Paris, 1878. *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*. Paris, 1886.
GROUSSET (R.). *Etude sur l'histoire des sarcophages chrétiens*. Paris, 1885.
RICCI (C.). *Ravenna*. Bergame, 1902.
ERRARD et GAYET. *L'Art byzantin*, III. *Pomposa et Ravenne*. Paris, 1901.
DIEHL. *Ravenne*. Paris, 1927 (Villes d'Art célèbres). H. Laurens, éditeur.
BERTAUX. *Rome*, II. Paris, 1914 (Villes d'Art célèbres), H. Laurens, éditeur.
STRZYGOWSKI. *Orient oder Rom*. Leipzig, 1901.
RAMSAY (W.). *Studies in the history and art of the Eastern provinces of the Roman Empire*. Londres, 1906.
GERSPACH. *Les tapisseries coptes*. Paris, 1890.
FORRER. *Die Gräber und Textilfunde von Achmin-Panopolis*. Strasbourg, 1891.
REIL. *Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu*. Leipzig, 1910. — *Die früchchristlichen Darstellungen von der Kreuzigung Christi*. Paris, 1904.
BRÉHIER (L.). *Les origines du Crucifix dans l'art religieux*. Paris, 1904.
M. VAN BERCHEM et E. CLOUZOT. *Mosaïques chrétiennes du IVe au XIe siècle*. Genève, 1924.
EISEN. *The great Chalice of Antioch*. 2 vol. New-York, 1923.
JERPHANION (DE). *Le calice d'Antioche*. Rome, 1926.

L'ART BYZANTIN

Chapitres V et VI.

I. — OUVRAGES GÉNÉRAUX

BAYET. *L'art byzantin* Paris, 1883 (édit. de 1904).
KONDAKOV. *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, édit. française, 2 vol. Paris, 1886-1891.
MILLET. *L'Art byzantin* (Histoire de l'art de A. Michel, I et III, Paris, 1905-1908).
DIEHL (CH.). *Manuel d'art byzantin* Paris, 1910 (2e édit. 2 vol., 1925-1926).
DALTON. *Byzantine Art and Archeology* Oxford, 1911.
BRÉHIER (L.). *L'Art byzantin*. (Les Patrios de l'art. Paris, 1924), H. Laurens, éditeur.
Mélanges offerts à M. G. Schlumberger Paris, 1924, 2 vol.
DIEHL (CH.). *Constantinople*, Paris. 1924. (Villes d'Art célèbres H. Laurens, éditeur.
WULFF et ALPATOFF. *Denkmaeler der Ikonenmalerei*. Dresde, 1925.
DIEHL, SALADIN, LE TOURNEAU. *Les monuments chrétiens de Salonique*, 1918.
EBERSOLT (J.). *Les Arts Somptuaires de Byzance* Paris, 1923. — *La miniature byzantine* Paris et Bruxelles, 1926.
COLASANTI. *L'Art byzantin en Italie*. Paris, 1913.

II. — VIe-VIIe SIÈCLES

HEISENBERG. *Die Apostelkirche in Konstantinopel*. Leipzig, 1908.
ERRARD et GAYET. *L'art byzantin. Parenzo*. Paris, 1901.
HARTEL et WICKHOFF. *Die Wiener Genesis*. Vienne, 1895. *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*, éd. Stornajolo. Milan, 1908. *Il rotulo di Giosue*. (Codices Vaticani, V). Milan, 1907.
STRZYGOWSKI. *Das Etschmiadzin Evangeliar*. Vienne, 1892.
MUNOZ. *Il codice purpureo di Rossano*. Rome, 1907.
OMONT. *Fac-similes des miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque nationale*. Paris, 1902. *Peintures du manuscrit grec de l'Evangile de Saint-Mathieu* (Monum. Piot, VII, 1901). *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VIIe ou VIIIe siècle* (Monuments Piot XVII, 1909.) *Peintures d'un Evangéliaire syriaque du XIIe ou du XIIIe siècle* (Monuments Piot, XIX, 1912
GRAEVEN. *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke*, 2 vol. Rome, 1898-1900.
KONDAKOV. *Histoire et monuments des émaux byzantins*. Francfort, 1892.
GRÜNEISEN (DE). *Sainte-Marie Antique*. Rome, 1911.
PATCHENKO. *Bas-reliefs de la basilique de Stoudios à Constantinople* (Bulletin de l'Institut archéol. de Russie, t. XVI, 1912).

III. — VIIIe-XIIe SIÈCLES

KONDAKOV. *Miniatures du manuscrit grec du psautier de la collection Chloudof*. Moscou 1878.
STRZYGOWSKI. *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*. Leipzig, 1899.
SCHMITT. *Panagia Aggeloklistos* (Bullet Instit. archéol. russe), 1912.
WULFF. *Die Koimesiskirche in Nicäa*. Strasbourg, 1903.
DIEHL. *L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc*. Paris, 1899. *Mosaïques byzantines de Saint-Luc* (Mon. Piot, III, 1897).
SCHMITT. *Mosaïques du monastère de Saint-Luc*. Kharkov, 1914.
MILLET. *Le monastère de Daphni*. Paris, 1899.
La cathédrale Sainte-Sophie de Kief (Soc. Impériale russe d'archéologie. Saint-Pétersbourg, 1871-1887).
STRZYGOWSKI. *Nea Moni auf Chios* (Byzant. Zeit., V. 1896).
BERTAUX. *L'Art dans l'Italie Méridionale* Paris, 1904.
PERDRIZET et CHESNAY. *La Métropole de Serrés* (Monum. Piot, X, 1904).

Ongania. *La Basilica di San Marco a Venezia*. Venise, 1896.

Diehl. *L'Art byzantin dans l'Italie Méridionale*. Paris, 1894. *Palermo e Syracuse*. Villes d'Art célèbres, 1907. H. Laurens, édit.

Pallasse. *Iconographie de la Chapelle Palatine*. (Revue archéologique, 1894.

Harvey, Lethaby, Dalton. *The Church of the Nativity at Bethlehem*. Londres, 1910.

Jerphanion (de). *Une nouvelle province de l'Art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*. Paris, 1925, t. I et atlas.

Ebersolt. *Fresques byzantines de Néréditsi* (Mon. Piot, XIII, 1906).

Ouspensky. *L'Octateuque de la Bibliothèque du Serail* (Bulletin Instit. archéol. russe, XII).

Il Menologio di Basilio II. Milan, 1907.

Stornajolo. *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco*. Rome, 1910.

Bréhier (L.). *Les Miniatures des Homélies du moine Jacques et le théâtre religieux à Byzance*. (Monuments Piot, XXIV, 1921.

IV. — *XIIIe-XVIe SIÈCLES*

Millet. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*. Paris, 1916.

Brockaus. *Die Kunst in den Athosklöstern*. Leipzig, 1891.

Kondakov. *Monuments de l'art chrétien de l'Athos*. Saint-Pétersbourg, 1902.

Millet, Pargoire, Petit. *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos*. Paris, 1904.

Schmitt. *Mosaïques et fresque de Kahrié-Djami* (Bullet. Instit. Archéol. russe, VIII, 1902).

Millet. *Monuments byzantins de Mistra*. Paris, 1910.

Strzygowski. *Die Miniaturen des serbischen Psalters*. Vienne, 1906.

Munoz. *L'Art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*. Rome, 1906.

V. — *PAYS SLAVES. ROUMANIE*

Réau (Louis). *L'Art russe, des origines à Pierre le Grand*. Paris, 1921. H. Laurens, édit.

Millet (G.). *L'ancien art serbe. Les églises*. Paris, 1919.

Strzygowski. *Die Miniaturen des serbischen Psalters*. Vienne, 1906.

Grabar (A.). *L'église de Boiana* (Monuments de l'art en Bulgarie). Sofia, 1924.

Iorga (N.) et Bals. *Histoire de l'art roumain ancien*. Paris, 1922.

Curtea Domneasca din Arges (L'église princière d'Argès). Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, 1917-1923. Bucarest, 1923.

Taerali. *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*. Paris, 1925.

L'ART ENCYCLOPÉDIQUE

(Chapitres VII-X).

I. — *L'ÉPOQUE CAROLINGIENNE*

Bastard (A. de). *Peintures et ornements des manuscrits du IVe au XVIe siècles*. Paris, s. d. (inachevé).

— *Peintures, ornements, écritures et lettres initiales de la Bible à Charles le Chauve conservée à Paris*. Paris, 1883.

Boinet (A.). *La miniature carolingienne, son origine, ses développements*. Paris, 1913.

Leitschuch. *Geschichte der Karolingischen Malerei*. Berlin, 1894.

Menzel, Janitschek. *Die Trierer Ada-Handschrift*. Leipzig, 1889.

II. — *ÉPOQUE ROMANE*

Martin. *L'Art roman en France. Architecture et décoration*. 1re série. Paris, 1910.

Lasteyrie (de). *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*. Paris, 1912 (chap. XVI-XX).

Male. *L'art religieux du XIIe siècle en France*. Paris, 1922.

Deschamps (P.). *Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le nord de l'Espagne*. Bulletin monumental, 1923.)

Kingsley Porter (A.). *Romanesque Sculpture of the pilgrimage roads*. Boston, 1923, 10 volumes (dont 9 albums).

Vitry (P.) et Brière. *Documents de sculpture française au moyen âge*. Paris, 1904.

Voge. *Die Anfange des monumentalen Styles in Frankreich*. Leipzig, 1892.

Fleury (G.). *Des portails romans du XIIe siècle et de leur iconographie* (Revue historique du Maine, 1903-1904).

Lasteyrie (de). *Études sur la sculpture française au moyen âge* (Monuments Piot, t. VIII, 1902).

Brutails. *Eglises romanes de la Gironde*, 1912.

Bréhier (L.). *Les origines de la sculpture romane* (Revue des Deux Mondes, 15 août 1912). *Les chapiteaux historiés de Notre-Dame du Port à Clermont, étude iconographique* (Revue de l'Art chrétien, 1912). *La cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d'or de la Vierge* (Renaissance de l'art français, avril 1924).

Engerand. *La sculpture romane en Normandie* (Bulletin monumental, 1904).

Dangibeaud. *L'école de sculpture romane saintongeaise. Répertoire iconographique des sculptures* (Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques, 1910).

Pouzet. *Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny* (Revue de l'art chrétien, 1913).

Petites monographies des grands édifices de la France. Paris, H. Laurens, édit. (Anglès. *L'abbaye de Moissac*. — Porée. *L'abbaye de Vézelay*. — M. Aubert. *Senlis*. — J. Virey. *L'abbaye de Cluny*. — Deshoulières (F.). *Souvigny et Bourbon l'Archambault*. — Maillard (E.). *L'église Saint-Savin*. — Fliche. *Aigues-Mortes et Saint-Gilles*.

Enlart (C.) et Roussel (J.). *Catalogue général illustré du musée de sculpture comparée*. Paris, H. Laurens, édit., 1925-1927.

Gélis-Didot (E.) et Laffillée. *La peinture décorative en France du XIe au XIIe siècle*. Paris, 1900.

Mérimée. *Notice sur les peintures de Saint-Savin*. Paris, 1845 (Documents inédits de l'Histoire de France).

Giron. *Les peintures murales de la Haute-Loire*. Paris, 1911.

Busuioceanu (A.). *Un ciclo di Affreschi del secolo XI*. Rome, 1924.

Oursel (Ch.). *La miniature du XIIe siècle à l'abbaye de Citeaux*. Dijon, 1926.

L'ART GOTHIQUE

(Chapitre XI).

Gonse. *L'art gothique*. Paris, 1891.

Album de Villard de Honnecourt (Publications de la Bibliothèque nationale). Paris, s. d.

VIOLLET-LE-DUC et DE GUILHERMY. *Notre-Dame de Paris*. Paris, 1856.

DE LASTEYRIE. *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*. Paris, 1926.

Petites monographies des grands édifices de France (H. Laurens, édit. — BOINET. *Cathédrale d'Amiens*. — LAZAN. *Cathédrale d'Albi*. — BOINET. *Cathédrale de Bourges*. — MERLET (R.). *Cathédrale de Chartres*. — RANQUET (H. DE). *Cathédrale de Clermont-Ferrand*. — FAGE. *Cathédrale de Limoges*. — BÉGULE. *Cathédrale de Lyon*. — FLEURY. *Cathédrale du Mans*. — DEMAISON. *Cathédrale de Reims*. — LOISEL. *Cathédrale de Rouen*. — CHARTRAIRE. *Cathédrale de Sens*. — POIRÉE (H.). *Cathédrale d'Auxerre*. — VALLERY-RADOT. *Cathédrale de Bayeux*. — BROCHE (L.). *Cathédrale de Laon*. — BONNENFANT. *Cathédrale d'Evreux*. — DESHOULIÈRES. *Cathédrale de Meaux*.)

BULTEAU. *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 3 vol. Paris, 1888-1902.

AUBERT (M.). *La Cathédrale Notre-Dame de Paris*. Paris, 1919. H. Laurens, édit.

HOUVET (E.). *Cathédrale de Chartres*, 6 albums. Chartres, 1920.

DELAPORTE et HOUVET. *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*. Chartres, 1926.

BOUXIN. *Cathédrale Notre-Dame de Laon*. Laon, 1912.

DURAND. *Monographie de la cathédrale d'Amiens*. Paris, 1901-1903.

MAILLARD (ELISA). *Les sculptures de la cathédrale de Poitiers*. Poitiers, 1921.

BÉGULE (L.). *L'église Saint-Maurice de Vienne*. Paris, 1914.

BOINET (A.). *Les sculptures de la cathédrale de Bourges. Façade occidentale*. Paris, 1912.

PILLION (L.). *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen*. Paris, 1907 (et Revue de l'Art chrétien, 1913).

MALE (E.). *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris, 1re édit., 1898; 2e édit., 1919.

VITRY. *La cathédrale de Reims : architecture et sculpture*. Paris, 1915.

BRÉHIER (L.). *Une œuvre française. La Cathédrale de Reims*. Paris, 1916. H. Laurens, édit.

CAHIER et MARTIN. *Vitraux peints de Saint-Etienne de Bourges*. Paris, 1842-1844.

FARCY (L. DE). *Monographie de la cathédrale d'Angers*. Angers, 1901-1910, 3 vol.

Société française de reproductions de manuscrits à peintures. La Bible moralisée du XIIIe siècle (en cours de publication).

PILLION (L.). *Les sculpteurs français du XIIIe siècle* (Les Maîtres de l'art).

LEROUX (A.). *Les trois énigmes du portail Saint-André à Bordeaux. La procession expiatoire au portail royal de Bordeaux* (Revue historique de Bordeaux, 1913-1915).

L'ART PATHÉTIQUE ET MYSTIQUE XIIIe-XIVe SIÈCLES

Chapitre XII.

GILLET (H.-L.). *Histoire artistique des ordres mendiants*. Paris, 1912. H. Laurens, édit.

THODE (H.). *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien*. Berlin, 1885 (traduct. franç. : Saint-François d'Assise et la Renaissance en Italie. Paris, 1909) H. Laurens, édit.

VENTURI. *Storia dell'arte italiana*, t. V. *La pittura del Trecento e le sue origini*. Milan, 1907.

LIVARO-OLIGER (P.). *Meditationes Vitae Christi Studi Francescani*. Arezzo, 1922.

GILSON (E.). *Saint Bonaventure et l'iconographie de la Passion*. Revue d'Histoire Franciscaine, 1924.

BROUSSOLLE. *Les fresques de l'Arena à Padoue*. Paris, 1905.

MASSERON (A.). *Assise*. Paris, 1926. (Villes d'art célèbres. Laurens, édit.)

L'ART RÉALISTE XVe-XVIe SIÈCLES

Chapitre XIII.

[Il ne saurait être question de donner ici une liste même sommaire des publications relatives aux origines de l'art moderne. On se contentera de renvoyer aux bibliographies qui accompagnent les ouvrages généraux et les principaux périodiques.]

I. — *BIBLIOGRAPHIES ET REPERTOIRES GÉNÉRAUX*

MICHEL (A.). *Histoire de l'art depuis les temps chrétiens*, t. III-V. Paris, 1907-1913.

Bibliographie des volumes de la collection Ars Una. Paris, Hachette.

Répertoire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (Paris, depuis 1909.)

VITRY et BRIÈRE. *Documents de sculpture française. Renaissance*. Paris, 1913.

REINACH (S.). *Répertoire des peintures du moyen âge et de la Renaissance* (1280-1580), 2 vol. Paris, 1907.

II. — *ETUDES ICONOGRAPHIQUES*

MALE (E.). *L'Art religieux à la fin du moyen âge en France*. Paris, 1908 (2e éd., 1922).

DELISLE (L.). *Les livres d'images destinés à l'instruction religieuse et aux exercices de piété des laïques* (Histoire littéraire de la France, t. XXXI, 1890).

GUIBERT. *Les origines de la Bible des pauvres*. Revue des Bibliothèques, 1905, p. 312).

PERDRIZET (P.). *La Vierge de miséricorde*. Paris, 1908.

— *Etudes sur le Speculum Humanae Salvationis*. Paris, 1908.

ROY (E.). *Le mystère de la Passion en France, du XIVe au XVIe siècle*. Dijon, 1903.

BARBIER DE MONTAULT. *Iconographie du chemin de la Croix* (Annales archéologiques, XX, 1860).

LINDET. *Les représentations allégoriques du moulin et du pressoir dans l'art chrétien* (Revue archéologique, t. XXXVI, p. 403).

VAN GRAMBEREN. *Le pressoir mystique* (Bulletin des métiers d'art, 1913).

BATAILLON (Lionel). *Les symboles des litanies et l'iconographie de la Vierge en Normandie au XVIe siècle* (Revue Archéologique, 1923).

BÉGULE (L.). *La chapelle de Kermaria Nisquit et la danse des morts*. Paris, 1911.

MASSERON (A.). *Les danses des morts de France* (Correspondant, 1910).

DIMIER. *Les danses des morts dans l'art chrétien*. Paris, 1903.

AURIOL. *Les traditions iconographiques dans les peintures de la voûte de Sainte-Cécile d'Albi* (Albia christiana, 1911-1912).

L'ART MODERNE

Chapitres XIV et XV.

MICHEL (A.). *Histoire de l'art depuis les temps chrétiens*, t. VI-VIII. Paris, 1914-1927.

Dumont (J.-Rene). *Histoire de la peinture française*. (t. II et III). Paris et Bruxelles, 1926.

Fontenay (E.). *L'Art, la Religion et la Renaissance*. Paris, 1910.

Fenaroli (M.). *L'école bolonaise*. Revue des Deux Mondes, janvier 1910. — *L'art de la Contre-Réforme* (10 mars 1911, juillet 1912). — *L'art romain du XVIIe siècle* (mai 1912).

Fouchier. *La peinture bolonaise à la fin du XVIe siècle (1575-1619)*. Paris, 1912.

Fense (R.). *Les Carraches*. Paris, 1924. (Les grands Artistes, H. Laurens, édit.)

Planche (G.). *La peinture murale dans les églises de France en 1856*. (Revue des Deux Mondes, nov. 1856).

Ballu (Th.). *Monographie de l'église de la Sainte-Trinité*. Paris, 1868.

Flandrin (L.). *Un grand peintre chrétien au XIXe siècle. Hippolyte Flandrin*. Paris, 1903. H. Laurens, éditeur.

Mourey (G.). *D.-G. Rossetti et les préraphaélistes anglais*. Paris (Les Grands Artistes, Laurens, éditeur).

Bida. *Les Saints Évangiles*. 2 vol. f^o. Paris, 1873. Cf. M. du Camp. Iconographie chrétienne. Revue des Deux Mondes, 1er octobre 1873.)

James Tissot. *La Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. I. Tours, 1896.

Burnand (E.). *Les Paraboles*. Paris, 1908. *L'illustration du « Sermon sur la Montagne »*. Paris, 1914.

Gout (P.). *Viollet-le-Duc* (1814-1879). Paris, *Supplément de la Revue de l'Art chrétien*, 1914.

Moreau-Nélaton (E.). *Les églises de chez nous* (Arrondissement de Château-Thierry). Paris, Laurens, 1913.

De Baye. *L'œuvre de Victor Wasnetzoff à la cathédrale de Saint-Vladimir de Kiev* (Travaux de l'Académie de Reims, 1895, XCVI, p. 209 et suiv.).

Denis (Maurice). *Théories sur l'art moderne*, 1911. — *Nouvelles théories sur l'art moderne. Sur l'art sacré*, 1922.

Notes d'art et d'archéologie. Revue de la Société de Saint-Jean. Paris, depuis 1896.

Fig. 284. — Gérente d'après les cartons de Steinheil.
Ravitaillement de Paris par sainte Geneviève. Notre-Dame de Paris.
Vitraux de la Sacristie.

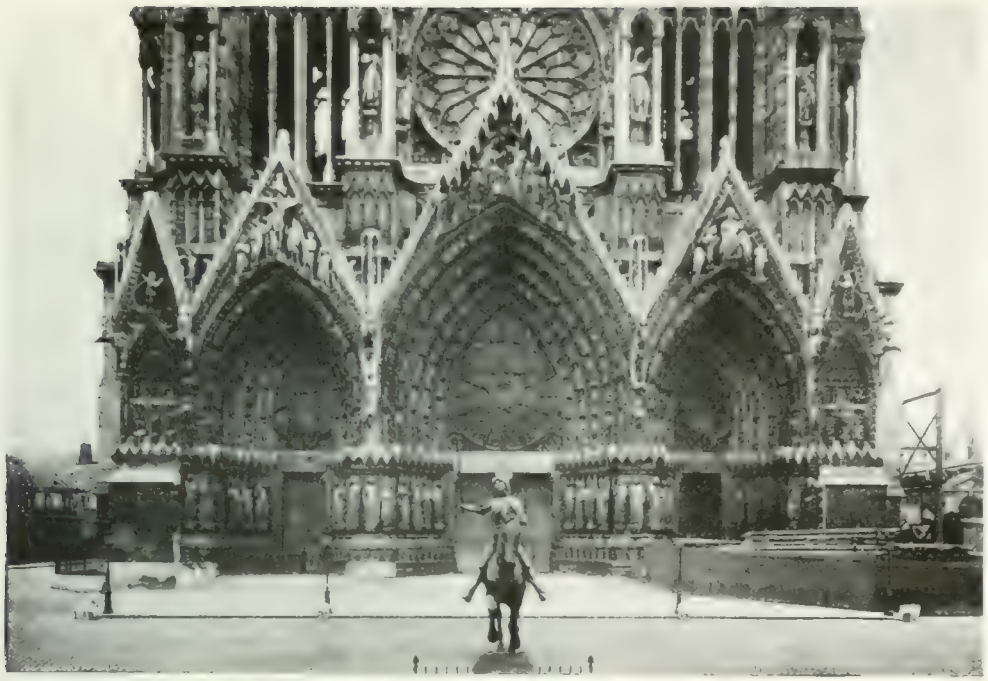


Fig. 285. — Les trois grands portails de la cathédrale de Reims

INDEX ICONOGRAPHIQUE

N. B. — *Les chiffres imprimés en caractères gras renvoient aux figures.*

A et ω, 67, 69.
Aaron, 139, 184, 308, 313.
Abel, **41**, **116**, **441**. Voy. Caïn et Abel.
Abraham, 16, 93, 233. — (philoxénie d'), 114, **180** — (sacrifice d'), 39, 41-42, 56, 65, **79**, 80, 114, 116, 168-169, 201, 233, 301.
Absides (décor des), 58, 59, 68, **75**, 80, **85**, 90, 112, 123, 124, **127**, 128, 130, 132, **133**, 138, 139, 171, 176, 181-182, 184, 200, 201, 203, 239, **269**, 279, 286, 288, 330, **331**.
Académique (art), 406-408, 424, 427, 434, 439, 445.
Achilleus (saint), 89.
Adam et Ève, 39-41, 93, 94, 144, 200, 211-**212**, 232, **233**, 311, **312**, 316, 320, 356, 383, 384, 395, 432, 441. — (légende d'), 143, **144**, 212, 232, 347.
Adoration des bergers. Voy. Bergers. — des Mages. Voy. Mages.
Adrien (saint), 378.
Ages de la vie, 174.
Agneau, 27, **28**, **64**, **65**, **78**, 79-80, 110, 116, 168, 171, 203, **229-230**, **238**, **269**, 273, 284, 289, 305, **393**, 394-395.
Agnès (sainte), 47, 130, 131.
Aigle, 59, **70**, 71, 110, 111, 123, 205, 207-208, 222.
Akathistos (hymne), 160, 162-163, 170, 181, 186.
Albert (saint), 283.
Allégories, 48, 106, 120, 174, 178, 181, 185, 197-198, 204, 214-216, 219-230, 244, 301, 325, 356, **380**, 381-385, **386**, 388-390, 391, 422, 424, 425.
Amand (saint), 275.
Ambroise (saint), **278**, 382, 400.
Ame (figure de l'), 18, 24, 27, 34, 38, 49, **140**, **146**, **147**, 267, 283, 284, **387**, **433**. Voy. Orante, Psyché.
Amours, 18, 19, 22, 23, 26, 59, 63, **407**, 408, **421**, 422 (et Psyché). Voy. Psyché.
Ampoules de Monza, 3, 56, 68, 80, **81**, 83, 95, 96, 103, 104.
Anachronismes (du costume, du mobilier, du paysage), 111-**114**, 130, 133-134, 137, **145**, **147**-148, 151, 153, 165, 168, 179, **181**, 186-187, 192, **193**, 211, **216**, **225**, 236, 239, **250**, 256, **272**, 274, 276, 277, 280, **311**, 312, 319, 327, 329, **332**, 333, 352-353, **354**, **355**, 359, 362-**363**, 371, **372**, 376-377, 379, 382, 383, 392, **393**, 394, 395, 399, 402-**405**, 407, 408, 418, **419**, **425**-426, 433, **434**, **439**-440.

Ancêtres (saints), 181.
Ancêtres. Voy. Descente de Jésus aux Limbes.
Ancêtres du Christ, 194, 235, 236, 244, 306, **309**, 311, 319, 320. — Voy. Arbre de Jesse.
Ancien des Jours, 157, 158, 159.
Ancre, 27, 30-31, 33, 37.
André (saint), 45, **276**, **283**, 285.
Ane qui vielle, **211**.
Anges, 10, 16, 57, 74, 77, **85** 86-87, 94-97, 110, 111, 112, 116, 120, 132, 137, **142**, 143, **147**-148, 151, 152, 168, **171**, 172, 185, 238, 238, 244, **245**, **246**, 248, 252, 256, **267**, 270, 283, 284, 288, 292, **293**, 294, 301, **304**, 306, 308, **309**, **310**, 313, 317, 319, 320, **321**, **331**, 353, **360**, **361**, 373, 391, 395, 400, 401, **407**, 408, **421**, 422.
Anne (sainte), 57, 91, 95, 132, **145**, 146, 160, 170, 308, 310, 315, **362**, **422**. — (la prophétesse). Voy. Présentation.
Annonciation, 39, 43, 93, 94, 95, **129**, **140**, 141, 154, 160, 169, **187**, 188, 200, 209, 232, **233**, 235, 244, **245**, **246**, **303**, 308, 313, 316, 319, 334, 348, 353, 359, **360**, 376, 400, 401, 432, 436, 438. — (seconde), 363-364.
Antoine (saint), 369, 376, 378. — (de Padoue), 330, **331**.
Apocalypse (visions de l'), 27, 58, 65, 67, **76**, 90, 110, 120, 182, 200, 203, 208, **229**, 230, 232, 235, 244, 245, 258, 265, 269, 284, **285**, **286**, **287**, **288**, **289**, **290**, **292**, 302, 305, 309, 318, **353**, 388, **393**, 394-396, **444**.
Apocryphes (évangiles et récits), 11, 57, 82, 91, 94-96, 97, 102, 104, 120, **141**, 143, 144, **146**-147, 148-149, 154, 155, 157, 159-160, **164**, 169, 246, 247, 248, 268, 269, 313, 337, 348, 391.
Apôtres, 2, 10, 40, 57, 65, **71**-73, **75**, 77, 80, 81, 88, **91**, 93, 94, 98, 110, 112, 136, 137, 152, 157, 198, 203, 205, 230, 233, 272, **273**, 274, 279, 291, 312-**314**, 320, 321, 362-**363**, 381, 400, 418, **436**. — (les 70), 172. — (mission donnée aux), 266.
Arbre de Jesse, **186**, 202, 236, 244, 304, 309, 313, 319, 321, 322, 361, 362, **369**.
Archanges. Voy. Anges.
Arche d'alliance. Voy. Tabernacle.
Aristote, 186, 216, 382, 383.
Arrestation de Jésus. Voy. Judas.
Arthur (légende d'), 281.
Arts libéraux, 199, 214-216, 304, 306, 382, 383.
Ascension, 56, **81**, 90, 94, 103, 104-105, 128, 122, **140**, 144, 155, 200, 264, **265**, 266, 288, 356, 424, 442. — (d'Alexandre), 281.
Ascètes (saints), 113, **148**, 149, 173, 395, **407**, 408, 411, **413**, **414**.
Aspic et basilic, 74, 239, 313.
Assomption de la Vierge, 266, **267**, 268, 424.
Astres de la Crucifixion. Voy. Soleil et Lune.
Auguste (l'empereur), 382.
Augustin (saint), 382, 408.
Auréole (ou gloire), 144, 165, 168, 178, 186, 238, 264, **265**, 268, 283, **289**, **290**, **291**, **292**, 403.
Avare, avarice, 224, **225**, **226**.
Averroès, 383.
Aveugle de naissance (guérison de l'), 39, 44, **91**, 250.

Babel (Tour de), 94, 432.
Babylone (la grande), 208, **285**, 287.
Balsebus (saint), 149.
Bain de l'Enfant Jésus, 57, 96, **141**, 154, **169**, 247, 342.
Baisement (ancêtre de), 261.
Banquet eucharistique, 38, **45**, **46**.
Baptême (sacrement du), 29, 47, 249. — (de Notre Seigneur), 27, 39, 44, 64, 72, **97**, 98-99, **129**, 140, **142**, 151, 154, 160, 200, 209, 210, 245, 248-249, 309.
Barlaam et Joasaph, **121**, **227**.
Basile (saint), 131, 163, 183.
Baudime (saint), 275, 276.
Béatitudes (les), 200, 237, 249, 312.
Bélier, 65, 69, 71.
Benoît (saint), 278.
Bergers (annonce aux), 152, **303**, **341**. — (adoration des), 90, **303**, 358, 416, 417, **424**.
Bestiaires. Voy. Faune.
Bethléem, 116, 245, 247. — (voyage de Joseph et Marie à), 154, 160, 183.
Bible. Voy. Testament. — (moralisée), 301, 380. — (des Pauvres), 380, 381.
Boèce (illustration de), 214, **216**, 304.
Bon Pasteur, 14, 16, 19, 20, 26, 34, **35**, 36, **38**, 39, 41, 49, 51, 52, 61, 64, **65**, 66, 69, 74, 110, 203.
Bruno (saint), **413**, **417**.
Buisson ardent, 234, 301, 304, 313, 376.

Cadavre (le), 385, 386, 387.
Caïn, 200 (et Abel), 232-233, 322.
Calendriers historiés, 22, 207, 215, 218, **219**, **220**, 302, 305, 311. — (des Bergers), 380, 394.
Calvaire (montée au), 57, 78, 102, 155, 171, 184, 256, 298, 317, **368**, 374, 401, **418**, **425**, 426.
Calvaires sculptés, 239, 258, 366, 373, **374**, 390, 407.
Candide (saint), 276.
Canons évangéliaires, 203.
Caricatures, 19, 32.
Carpocratiens (images des), 15.
Catherine (sainte), **376**, 378. — (Mariage mystique de), 242.
Cavalier (type du), **15**, 19, 113, 280-281.
Cécile (sainte), 131, 422.
Celtiques (thèmes), 205.
Cène, 100, 144, 155, **176**, 200, 253-**254**, 255, **333**-334, **402**, 437.
Centaures, 204, 218, 222, **223**, 245.
Centenier (serviteurs du), 237, 249.
Céphalophores (saints), 376.
Cerfs, 59, 62, 63, 67, **97**, **218**.
Césaire (saint), 276.
Chaffre (saint), 276.
Chananéenne (fille de la), 61, 237, 249.
Chandelier à sept branches, 19, 20, 74.
Charlemagne, 280, 309-310.
Châsses. Voy. Reliquaires.
Chemin de la Croix, 374-375.
Chérubins, 83, 87, 144, 168, 184, 201.
Chrismon. Voy. Monogramme.
Christ (le), 15, 38, **39**, 40, **51**, 59-61, 70, **71**, 72-**76**, **75**, 80, 98, 112, **114**, **117**, 121, 122-124, **131**, 138, **151**, 152, 157, 194, 202, 238, **239**, 285, 288, **296**, **313**, 321, 405, **411**, **476**. — (apparitions du) après Résurrection, 104, 264, **308**, 346. — (armes du), 373. — (apportant la paix), **435**. — (anomalies dans le costume du), 2, 153, 165, 168, 171, 174, **181**, 210, 264, 355, 435, **436**. — (attendant le supplice), **366**, 367. — (chez les travailleurs), **434**. — (docteur), 73, 74, **75**, 90, **91**, **183**, **239**, 274. — (donnant la Loi), 58-59, 62, **71**, 73, 75, 101, 203. — (entre les Vertus), 106. — (entre les anges), 111, **114**, 116. — (figures du), 24, 25, 26, 27, 28-29, 31, **64**, 65, 67, 198, 211, 373, 384. — (guerrier), 239-240. — (lumière du monde), **313**, **433**. — (Mort, veillé par les anges), 188. — (de pitié), 338, 344. — (de la Seconde Venue). Voy. Apocalypse, Jugement Dernier. — (tout-puissant), 73, 77, 88, **140**, 239. Voy. Pantocrator. — (vainqueur du mal), 74, 110, 232, 312, 313. — (vie du). Voy. Testament (Nouveau).

Christophe (saint), 357, **378**, 379, 395, 404.
Chute de l'homme. Voy. Adam.
Cicéron, 216, 382.
Claire (sainte), 145.
Clément (saint), **311**, 312.
Clous de la Crucifixion, 293.
Clovis, 280, 321.
Colombe, 27, 29, 63, 71, 80, **203**, 204, **238**, 266.
Communion des Apôtres, **115**, 116, **117**, 138-139, 153, 176, 181, 277.
Compassion de la Vierge, 162, 326, 345, 359.
Conciles (figuration des), **125**, 168, 181.
Constantin, 280, 281 (et sainte Hélène), 188.
Constantinople (siège de), 186-187.
Coré, Dathan, Abiron (supplice de), **470**.
Corporations. Voy. Travail.
Corneille (baptême du centurion), 249.
Couleur locale, 331, 332, 343, **351**, **352**, **377**, 379, 399, 434-437, **435**, **436**.
Couronne (d'épines), 102, 155, 293, 346-347, **366-367**, **476** — (de lauriers), 67, 68, 80, **85**, **87**, 88, 89, 102, 110, 190, **191**. — royale, attribuée au Christ, 247, 257, 258, **260**, 270, **304**, 306, 322, 335-336. — (de lumières), 230.
Couronnement de la Vierge au ciel, 246, 266, 268, **269**, 270, **304**, 306, 311, 313, 318, 320, **331**, 334, 355, **445**.
Craton (baptême de), 249.
Création du monde, 301, 303, 306, 311, 315, 316, 320, 383.
Credo (illustration du), 301, 381.
Crepin et Crépinien (saints), 375, 377.
Croisade (la), 273, 281, **393**, 395.
Croix, 2-3, 31-34, 58, 62, 63, 66-68, 74, **75**, 80, 88, 110, 112, 123-124, 127-128, **129**, 257-258, 292, 373. — (légende de la), 232-233. — (la Vraie), 68, 318, **319**. — (ansée), 31-32, 33, 68. — (gammée), 31, 33, 68. — (symbolisme de la), **32**, **33**, 68.
Crucifiement. Voy. Crucifixion.
Crucifix, 208, 317, 323, 357, 444. — (satirique), **32-33**.
Crucifixion, 2-3, 32, 34, 60, **78-83**, **79**, 90, 102, 110, 118, **126**, 127, 132-**133**, 136, **140**, 143, **144**, **156**, 157-**158**, 172, 191, 194, 198, 200, 203, **234**, 243, 253, **257-261**, **259**, 301, **318**, 320-323, 330, 332, 334-336, 338, **339**, 345-348, 355, **367-370**, **368**, 399, 400-402, 411, 423, 416, 428, 431, 433, 437, 441-443.
Cycles bibliques. Voy. Testament.
Cyprien (saint), 47, 277.
Cyr et Julitte (saints), 132.

Daniel, 245, **354**. — (dans la fosse aux lions), 20, **35**, 38-43, 51, 52, 60, 74, **190**, 192. — (confondant les calomniateurs de Suzanne), 90. — (vision de), 157.
Danse macabre, 174, **387**, **388**, **389**, 390.
David, 111, 114, 115, 120, 144, 152, **187**, 198, 200, 235, 251, 306, 308, 320, 384, 427.
Deisis (intercession), **147-148**, 167, 181, 239, 291.
Démétrius (saint), 113, 132, **149**, 173, 280.
Démon, 120, 198, **225**, **226**, 227, 244, 252, 257, 263, **291**, 292-294, **319**, **322**, **323**, 355, **357**.
Denier de la veuve, 99.
Denis (saint), 6, 277, 376. — (l'Aréopagite), **146**, 170.
Déposition de Croix, 140, 144, 155, 158, 172, 188, 261-**262**, 298, 330, 338-339, **412**, 413, 416, 430, **439**, 440.
Descente de Jésus aux Limbes, 11, 57, 104, 132, **140**, 143-144, **147**, 152, 165, 168, 188, 261, 263, 301, 327.
Diable. Voy. Démon.
Dieu le Père, 58, 83, 84, 186, **234**, 236, 249, 289, **290**, 348, **353**, 355, 362, 365, 394, 400, 401, 411, 423-424, 441 — soutenant le Christ en croix, 321, 373, 404.
Distribution de la pourpre, **164**, 165.
Dit des Trois Morts et des Trois Vifs, 385, 389, 390, 391.
Divine Liturgie, 139, 165, 168, **171**, 174, 317. Voy. Communion des Apôtres.
Dixy (saint), 407.
Docétisme, 77-78.
Doctrines sur l'art religieux (Ancien Testament), **4**, 110. — (auteurs païens), 13, 14. — (conciles), 4, 122, 124, 182, 196, 197, 404. — (littérature chrétienne), 3-4, 13-14, 121, 124-126, 196-197.
Dogme (figuration iconographique du), 3, 37, 38, 39, 49, 77-78, 83, 84, 86, 92, 106-107, 116, 118, 124, 136, 138, 140, 178, 198, 237, 240, 245, 247, 259, 260, 271, 272, 300, 307-312, 317, 404.
Dominicains (action des), 380.
Dominique (saint), 330, 347, 365, 366, 391, 425.
Donateurs. Voy. Portraits, saints présentant des fidèles.
Dormition de la Vierge, 128, **140**, **146**, 147, 156, 177, 178, 188, 266-268, **304**, 306, 311, 313, 319, 344, 362, 363. — (cycle de la), 169-170.
Dragon, 66, **67**, 74, **110**, 207, 208, 223, **225**, 226, 244-245, **259**, 263, **272**, 280, **285**, 293, 386, 392.
Dumine (saint), 276

Eau de l'épreuve, 155, 160.
Ecclesius, évêque de Ravenne, **114**, 116.
Echelle céleste, 185, 294.
Eglise (figure de l'), 3, 29, 48, 63, **75**, 106, 120, 198, **229-230**, 301.
Eglise et Synagogue, 3, **75**, 106, 230, 234, 261, **299**.
Egypte (fuite en), 57, 97, **129**, 248, 313. — (repos de la Sainte Famille en), 359, **361**, 426. — (retour d'), **168**, 435.
Elie (prophète), **94**, 301. Voy. Transfiguration.
Eliézer et Rébecca, **119**.
Elisabeth (sainte), 132, 154. Voy. Visitation.
Elisée (prophète), **94**.
Emmaüs (disciples d'), 104, 264, 419.
Empereurs (portraits d'), **67**, 112, 113, 116, 127, **151**.
Enfance de Notre-Seigneur, 11, 57, 58, 86, 91, 95, 96-97, **129**, 154, 156, 169, 183, 200, 202, 235, 237, **244**, 245-248, **303**, 304, 306, **319**, 327, 357, 358.
Enfant prodigue, 315.
Enfer, 144, 159, 185, 263, 265, 291, 292, 293, 322, 391, 392-394, 396.
Enfeux, 282.
Entrée de Jésus à Jérusalem, 90, 91, 99, **100**, **115**, **140**, 142, **143**, 155, 169, 253, 332-341.
Entrelacs, 193, 194, 208, 218, **219**, 258.
Ephrem (saint), 173.
Epiphanie. Voy. Mages.
Epitaphios, 173, 188.
Erasme (saint), 378, **469**.
Esprit (Saint), 27, 83. Voy. Colombe, Trinité.
Esther, 311, 384.
Eternel. Voy. Dieu.
Etienne (saint), 59, 139, **265**, 273, **277**, 306, **311**, 312, 315, **316**, 321. — (le Jeune), 127.
Etimasia, 98, 133, 138, 148.
Etiquette impériale, 74, **75**, **76**, 88, **95**, 96, 109-111, **145**, 147, **247**, 248.
Eucharistie (symboles de l'), 28, 38, 39, 45-46, 49, **71**, 218, **228**, 233, 255.
Euphémie (sainte), 89.
Eustache (saint), 278.
Evangélistes (portraits des), 88, 110, 112-113, 273, 274, 309, 320, 400, 417, 423. — (symboles des), **75**, **76**, 87-

[illegible], 112, 157, 229, **234**, 258, 265, 269, 274, 285, 288, 289, **290**, 292, 309.
[illegible] de saint Ignace, 409, 410.
[illegible]sme, 227, 250.
[illegible] prose, 229.
[illegible]biel (vision d'), 76, 77, 87, 269, 288, 289.

Fables, **211**, **220**, 227.
Face (Sainte), 181. Voy. Veronique.
Faune, 19, 22, 24, 58-60, 62, **109**, 110, **111**, 112, **123**, **191**, 192-194, 202, **203**, 204-206, **207**, 208, **218**, **219**, **220** **223**, 296, 301-303, 322, 382, 444.
Femme adultère, 251.
Fêtes (de Notre-Seigneur), 139, **140**, 145, 151, 176, 202, — (de Notre-Dame), **145**, 146.
Fiacre (saint), 375.
Fils de l'Homme, **288**. Voy. Seconde Venue (Christ de la).
Firmin (saint), 313.
Flagellation de Notre-Seigneur, **255**, 256, 365.
Flore. Voy. Végétal (ornement).
Fontaine symbolique, 168, 183. — (de vie), 174, **218**, 395
Foy (sainte), 212, 271, **274**. — 276, 292.
Franciscaine (influence), 8, 11, 90, 324-336, 344, 346-349, 358, 361, 374, 385, 432, 438, 444.
François d'Assise (saint), **325**, **329**, 330, **331**, 342, 347, 391, 411, 413, 445. — (recevant les stigmates, 330, 354.
François-Xavier (saint), 416, 430.
Front (saint), 284.
Fuite en Egypte. Voy. Egypte (fuite en).
Funérailles, 278.
Funéraire (art), 9, 16, 26, 27, 33 **62**, 74, 105, 266, 281-285, **300**, **301**, **302**, 338, 351, 384-387, 400, 422, 431.

Gabriel archange (saint), 94, **127**, 128, 180-181, 238.
Gargouilles, 222, 302.
Gédéon (toison de), 301, 304, 313.
Généalogie de N. S., 194. Voy. Arbre de Jessé.
Génésareth (lac de), 264.
Geneviève (sainte), **430**, **454**.
Georges (saint), 113, 149, 273, 280, 312, 378, 386, 404.
Géraud (saint), 275.
Gervais et Protais (saints), **278**.
Gisants, 18, **282-284**, **300**, **302**, 385, 386.
Gloire. Voy. Auréole.
Gnostiques (image des), **15**, 81.
Graal (le saint), 232, 261, 317.
Grappe de Chanaan, 79.
Gravures ioconographiques, 182, 183, **357-358**, 366, 373, 380-381, 388, **389**, 390, **418**, 419, **424**, 426, **435**, **436**, 438, **442**.
Grégoire le Grand (saint), 131, 400. — (messe de), 338, 373.
Grégoire d'Agrigente (saint), **139**. — (de Naziauze), 131, 139, 182, 151.
Griffons, 109, 110, 204, 218, 222, 281.
Guides de la peinture, 164, 165, 174, 175, 183, 195, 367.
Guillaume, archevêque de Bourges (saint), 315. — (Jorda, évêque d'Elne), 282.

Hadelin (saint), 239.
[illegible]pie, 222, 223.
[illegible]eux dans la fournaise, 38, 43, 90, 200.
Héliodore chassé du Temple, 429.
[illegible] guérison de l', 6, 39, 40, 44, 60, 98.
[illegible], 154, 168, 183, 247, 248, 404. — festin d', 211, 276.
Hiérarchie céleste, 272, 422, **423**, 424.
Hippolyte (saint), 88, 378.
Histoire humaine, 93, 279-281, 301, 309-310.
Homélies du moine Jacob, **159-160**, 264.
Hortus Deliciarum, 213, 248, 261, 294.
Hostilité contre l'art chrétien, 6, 13-16, 60-61, 120-128, **125**, **126**, 130, 196-197, 241, 257, 259, 403-404.
Hubert (saint), 278.

Icones, 118-119, **125**, 150, **151-153**, 162, 163, **173**, 175, 178, **180**, **181-184**, 338, 344. — (acheiropoiètes), 60-61, 121, 163, 181, 186, 188, 335.
Iconoclastes (art des), 122, **123**, 124.
Iconostase, 138, 151, 175.
Ignace de Loyola (saint), 416.
Ildefonse (saint), 416.
Image du monde, **217**.
Imagerie pieuse, 407.
Images. Voy. Icones.
Immaculée Conception, 361-362, 411, 413.
Isaac, 39, 93, 233. Voy. Abraham.
Isaïe, 40, 235, 236, 273, **307**, **384**.

Jacob, 93, 322, 383, 429, **193**.
Jacques (saint), 274, **310**, 378.
Jaïre (Fille de), 251.
Jardin des Oliviers, 256, 254.
Jean-Baptiste (saint), 44, 132, 138, 139, 144, **147-148**, 154, 235, 236, 249, 273, 276, 280, 307, 308, 313, 315, 321, **331**, 365, 395, 411. — (chef de), 413.
Jean l'Evangéliste (saint), 79, 81, 82, 87, 132, **133**, **140**, 143, **144**, 204, 249, 254, 260, 288, **331**, **353**, 365, 376, 394.
Jean Chrysostome (saint), 131, 139, 182.
Jean le Nouveau (saint), 187.
Jérémie, 245, 307.
Jérôme (saint), 274, 353, 400, **407**, 408.
Jérusalem, 116, **251**, **313**, **332**. — (prise de) par Titus, 194, **251**. — (céleste). Voy. Paradis.
Jessé. Voy. Arbre de.
Jésus parmi les docteurs, 97, **183**, 428.
Joachim (saint), 57, 91, 95, 146, 160, 169, 171, 244, 315.
Job, 39, 197, 308, 311, 322.
Jonas, 40, 43, 51, 301.
Joseph, fils de Jacob, 94, 114, 306, 322.
Joseph (saint), 95, 97, 154, **159**, 160, **170**, 204, 246, 319, **320**, 334, 356, 360, **361**, 435. — (d'Arimathie). Voy. Déposition de croix. Mise au tombeau.
Josué, 91, 93.
Judas (trahison de), 78, 94, 100-101, 144, **155**, 253, 254-257, 359. — (bourse de), 373. — (pendaison de), 257.
Judith, 322, 384.
Jugement Dernier, 120, **147-149**, 159, 174, 178, 185, 200, 290, **291-293**, 294, 304, **305**, 306, 309, 310, 312, 313, 315, 317, **321**, **322**, 343, 344, 347, 351, 365, 391-397, **392**, **395**, 403, 443.
Juif (art), 19-20, 192.
Junien (saint), 284.
Justinien, 116.

Labarum, 66, **67**, 113, 137.
Lamentation sur le corps de Jésus. Voy. Thrène. Vierge de pitié.
Larrons (les deux), 3, 79, 80-83, 198, 261, 401, **402**, **426**. — (le bon larron), 94.
Laurent (saint), 47, 89, **311**, 312.
Lavement des pieds, 100, 144, 253, 255, 432.
Lazare (résurrection de), 6, 39, 44, 64, **91**, **140**, 142, 151, **165-167**, 237, 249, 250, 342, 419, 440, 441. — (tombeau de saint), **283**, 285, 420.

Lazare (parabole de) et du mauvais riche, 249, 315, 322
Légende dorée, 328, 363, 383, 404.
Légendes populaires, 211, 212, 247, 261, 281, 404.
Lépreux (guérison du), 250 (des 10 lépreux), 251
Licorne, 221, 227, 304, 380
Limbes. Voy. (Descente de Jésus aux).
Lion, 74, 123, 191, 206, 207, 208, 221, 239, 301.
Littérature (thèmes iconographiques dans la), 202, 317, 326-327, 345-346, 356, 366.
Liturgie (influence de la), 38-39, 45-46, 49, 54, 98, 99, 103, 109, 128, 136-139, 216, 320-321, 345
Liturgiques (cérémonies), 227, 229.
Livre de Vie, 267.
Lorette (maison de), 362, 425.
Loth, 383.
Louis (saint), roi de France, 306, 422, 423, 449.
Luc (saint), 87. — (le Gournikiote), 148-149.
Luxure, 205, 207.

Macchabées, 231.
Madeleine (sainte), 283, 285, 370, 371, 376, 422. — (apparition de Jésus à), 264.
Mages (adoration des), 43-44, 56, 60, 77, 84, 88, 95, 96, 129, 140, 142, 152, 194, 195, 209, 212, 233, 242, 245, 247, 303, 305, 311, 313, 359, 360, 400-401, 415, 416, 432 — (cycle du voyage des), 96, 141, 183, 247-248, 313, 425. — (cortège des), 328.
Main divine, 68, 78, 79, 83, 231, 238.
Manteau protecteur, 335. Voy. Vierge au manteau.
Marc (saint), 87, 88, 147, 351, 379.
Marie l'Egyptienne (sainte), 430.
Marius (Mary) (saint), 275.
Martial (saint), 212-213.
Martin (saint), 278, 312, 332, 480.
Martyrs, 47, 58, 85, 88, 89, 132, 149, 202, 272, 277, 306, 312, 313, 318, 321, 429.
Massacre des Innocents, 97, 154, 165, 168, 248.
Mathieu (saint), 87, 379, 405.
Maur (saint), 85.
Maurice (saint), 376-410.
Méditations sur la vie de Jésus-Christ, 327, 328, 331, 334-337, 344-346, 355, 356, 359, 366, 367, 370, 409, 411
Melchisédech, 41, 116, 233, 308.
Menas (saint), 89.
Ménologe, 149, 151.
Mer (la), 178, 185, 217.
Michel (saint), 127, 128, 151, 180-181, 239, 244, 245, 272, 287, 291, 305, 378, 392, 393.
Miracles et vie publique de Notre-Seigneur, 39, 64, 73, 74, 90, 91, 98-99, 112, 154, 156, 169, 183, 237, 249-252, 327, 419, 436.
Miracles (de Notre-Dame), 244. — (des saints), 278. — (de la Sainte Croix), 379. — (de l'hostie et du juif), 379. — (de la Sainte Epine), 417.
Miroir du Salut des hommes, 380, 381.
Mise au tombeau, 155, 262, 355, 368, 371-372
Mise en croix, 171-172, 177, 336-337, 345, 367, 416.
Moïse, 19, 58, 64, 93, 184, 234, 386 — (faisant jaillir la fontaine miraculeuse), 39, 43, 44, 64, 91
Monogramme du Christ, 3, 65 67, 69, 79, 80, 110, 191, 203, 444.
Mort (la), 120, 174, 342, 343, 388, 390. — (du juste), 357.
Multiplication des pains, 39, 45, 61, 64, 66, 250-251, 252.
Musique (la), 214, 215, 216, 382.
Mystères dramatiques. Voy. Théâtre.
Mysticisme (influence du), 162, 324-328, 358, 366, 387-388, 409 415.
Mythologiques (thèmes), 20-21 49, 60-62, 75, 178, 185, 204, 205, 208, 214-215, 217, 383, 397, 401, 420, 422, 424.

Nabuchodonosor, 200, 308, 313
Naïm (jeune homme de), 251
Nativité de N. S., 2, 3, 5, 11 56, 57, 87, 92, 95 111, 129, 140, 141, 151, 152, 169 200, 209, 235, 246-247, 301, 303, 308, 311, 341, 356, 358-359, 401, 416, 424, 425, 444. — (de Marie), 95, 145, 160.
Nature (la), 202, 204, 205, 215
Nazareth (maison de), 159, 160 — (ville de), 167
Nectaire (saint), 277.
Néréides, 62.
Nestor (saint), 173
Nicaise (saint), 316, 319, 376
Nicolas (saint), 139, 179, 312, 375, 376, 404.
Nikon le Pénitent (saint), 149.
Nimbe, 4, 10, 66, 66, 68-69, 86, 178, 377, 436. — (crucifère), 67, 69, 83, 210, 258 — (carré), 69, 132
Noces de Cana, 39, 45, 91, 99, 237, 249, 250, 404, 456.
Noé, 20, 27, 38, 39, 42, 45, 52, 230-231, 315, 381
Noli me tangere. Voy. Madeleine
Nombres (valeur mystique des), 198.

Olga (sainte), 181.
Olivier, 281.
Orant, orante, 34, 35, 36, 37-39, 47, 51, 52, 62, 64, 91, 110, 385.
Orphée, 24, 25, 59, 63.
Ouen (saint), 322.

Païenne (iconographie), 17, 19, 38, 115.
Pantocrator, 112, 137-138, 156, 176, 274.
Paons, 26, 35, 63, 110.
Paraboles (illustration des), 99, 237, 249, 250, 251, 315, 442.
Paradis, 24, 35, 46, 64, 74, 75, 86, 178, 223, 229-230, 267-269, 291-293, 355, 364, 391, 392, 394, 396, 403. — (les fleuves du), 63, 64, 67, 215. — (terrestre), 51-52, 83 232, 233.
Paralytique (guérison du), 39.
Paraskevi (sainte), 181.
« Pasos », statues de bois, 412-414
Passage de la Mer Rouge, 93, 208.
Passion de Notre-Seigneur, 10, 58, 73-74, 77-80, 90, 91, 99, 120, 154, 155-156, 162, 165, 171-172, 177, 179, 183, 202, 210, 215, 237, 253-263, 317, 318, 321-323, 327, 330, 335-340, 345, 346, 357, 358, 366-368, 412, 416, 418, 423.
Pasteur d'Hermas, 48-49.
Pastoral (symbolisme), 18, 21, 36, 60, 64, 66, 269. Voy. Bon Pasteur.
Patriarches de l'Ancien Testament, 93, 127, 136, 160, 313, 318, 320, 344, 382. — (sein des), 273, 292, 293, 304, 321.
Paul (saint), 61, 76, 386, 414. Voy. Pierre et Paul
Pauvreté, 325.
Paysages (fonds de), 21, 22, 25, 58, 65, 66, 119, 122, 153, 156, 165, 167, 192, 193, 218, 329, 331, 332, 343, 353, 354, 361, 369, 370, 376, 377, 379, 393, 394, 400, 401.
Pêche miraculeuse, 237, 249.
Pèlerinages (influence des), 3, 55, 56, 61, 99, 128, 195-196, 206, 209, 224, 252, 271, 272, 275, 352, 374.
Pentecôte, 94, 105, 118, 122, 140, 144, 155, 188, 266, 327.
Pères de l'Eglise, 136, 139
Pèsement des âmes, 291, 292, 293, 294, 392-393.
Pétronille (sainte), 47.
Pharaon (songe de), 355.
Pharisien et Samaritain, 99.

[illegible] 114, 116, 221
[illegible] Voy. [illegible]
[illegible] des (iconographie), 2, 7, 10, **39**, 40, 112, 211, [illegible]
Pierre (saint), 43, 58, 60, 62, 75, 88, 236, 249, 253, **269**, 272, **273**, 274, 280, 285, **291**, **307**, 322, **331**, 362, **363**, 408, **428**. — (reniement de), **101**. — et saint Paul) 39, 47, 61, **64**, 75, **76**, 86, 106, 128, **331**.
[illegible] d'Alcantara (saint), 413-**414**
[illegible] 172. — Jesus devant, 78, 90, **101**-102.
Platon, 383.
Poisson, 28-29, 37, 49, 52, 63
Portails (décor des), 200, 211, **220**, **224**, 232, **235**-237, 242, **243-247**, 248, 252-**255**, 257, 258, 262-**265**, 266, 269, 270, **273**-286, **288**, 302, **303**, **304**, **305**, 313, **314**, **315**, 316- **318**, 319.
Portraits de fidèles et donateurs, 18, 19, 33, 48, 63-64, 84, **105**, 111-112, 116, 131, 132, **148**, 149, **150**, 152, 157, 161-162, 167, 172, 178, 179, 184, **269**, **279**, 280, 305, 320, 323, **331**, 334, 343, 351, **369**, **370**, 375-376, **392**-393, 422, 423.
Poule (la) et les poussins, 230, 280.
Pourcain (saint), 275
Présentation de Jésus au Temple, 56, 96-97, **129**, **140**-142, 155, **247**-248, 307, **313**, 319, **320**, 332, **358**. — (de Marie), 95, 146, 160, **177**, 212.
Pressoir mystique, 373.
Privat (saint), 275.
Procès du Paradis, 356.
Programmes iconographiques, 58-59, 77, 92 131-**132**, 136-139, 154-156, 169, 176, 189, 196-200, 295-296, 302-323, 328-336, 398, 437-445.
Prophètes, 38, 88, 110, 112, 136, 138, 186, 198, 200, 230, **233**, 235, 236, 244, 245, **304**, 305, **306**, 308, **309**, 312, 313, 316, 318, 322, **354**, 355, 358, 381, 382, **384**, 395.
Psautier (illustration du), 66, 114, **125**, **126**, 127, 151, 163, 165, 170, 337.
Psyché, 18, **25**, 26, 63.
Psychomachie, 106, 223, **224**-**225**, 304 389.

Rameaux. Voy. Entrée de Jésus à Jérusalem.
Raphaël archange, 239.
Recensement devant Quirinus, 183.
Reliquaires, 20, 82, 88, **150**, 213, 268, 275, 276, 378, 379. — (statues —), 212, **240**-**241**, 242, **275**, 276.
Rémi (saint), 316.
Repas (chez Lévi), **405**. — (chez Simon), 405.
Restitution des images 122, **173**.
Résurrection de Notre-Seigneur, 80, 102, 103, 136, 140, 143, 212, **215**, 216, 262-263, 301, 315, **371**, 424. Voy. Saintes Femmes au Sépulcre (visite des).
Roch (saint), **375**, 378, 427.
Rois (statues des), 6. — (galeries des), 306, 312, **314**, 320-323 — de Juda. Voy. Ancêtres.
Roland, 281, 309, 310
Romain (saint), 322, 384.
Rosaire (Vierge du), 162, **364**, 365, 366, 411, 417, 425.

Saba (reine de), 233. Voy. Salomon.
Sacré-Cœur (le), 439, 441.
Saens (saint), 276.
Sages du paganisme, **186**, 216, 382, 383, 395.
Sagesse divine, 120.
Sainte Famille, 132, 327, 358, **359**, **361**, 411, 418, **419**, 422, [illegible]
S[illegible] 86, 88, 111, 113, 133-134. — (femmes au pied de la croix), 82, 172.
Saintes Femmes au Sépulcre (visites des), 78, **81**, 102, **103**, 104, 111, 144-145, 165, 263, 441.
Saint Sacrement, **382**, 383
Saints, 7, 47, 54, 85, 88, 110, 111, 113, 120, 127, 130, 131-132, 149, 150, 157, 165, 172-173, 181, 212-213, 216, 271-279, 302, 306, 309, 318, 335, 358, 375-379, 429. — (présentant des fidèles), 173, 334, 361, **369**, 370, 376. — (militaires), 113, **149**, **179**, **187**, 280. — (union des) d'Orient et d'Occident, **131**, 149.
Saisons, 19, **21**, 22.
Salomé 211, 276. — (la sage-femme). Voy. Bain.
Salomon, 111, 144, 152, 187, 198, 233, 308, 320. — (et la reine de Saba), 233, 313, 319. — (jugement de), 19, 90, **308**, 311.
Samaritain (le Bon), 249, 315, 418, 427.
Samaritaine (Jésus et la), 39, 44, 237, 249.
Samson, 232, 301, 311.
Sanhédrin, 101, 154, 160, 257.
Sarcophages (chrétiens), 3, 6, 24, 26, 34, 36-40, 44, 46, 60, 61, **62**, 63, **64**, 65, 68, 69, 72, 73, 75, 80-83, 86- **91**, **93**-96, 98, **100**, 101-104, 110, **190**, **191**, 192, 203, 209, 239, 268, 281, 284. — (païens), **17**, 18, 282.
Saturnin (saint), 275, **277**.
Savin (saint), 277.
Science, 380-385. Voy. Arts libéraux.
Sébastien (saint), 277, 353, 378, **400**, **401**, 416.
Séparation des boucs et des béliers, 65, 99.
Séraphins, 117-118, 185, 269, 289, **290**.
Sergius (saint), 149. — (et Bacchus), 284.
Sermon sur la montagne, 249, 251.
Serpent, 74, 356. Voy. Dragon. — (d'airain), 14, 301, 384.
Sibylles, 186, 304, 382, **383**, 384.
Sirènes, 207, 219, 222, 223.
Soleil et Lune dans la Crucifixion, **78**, **79**, 80, 82, 158, **217**, 233, 257, 261, **262**, 317.
Speculum humanæ Salvationis. Voy. *Miroir*.
Sphinx, 63, 222.
Suzanne et les vieillards, 27, **28**, 38, 43, 47, 90.
Sylvestre (saint), 131.
Symbolisme, 1, 2-3, 7, 9, **11**, 14, 52, 63, **78**, **79**, 80, 90, 93, 116, 136-137, 197, 203, 213, **215**, 232-233, **238**, 240, 247, 257, 259, **269**, 274, 282, 300-301, 308, 309, 313, 317, 359, 380-385, 432-433, 438-445.
Symphorien (saint), 428.
Synagogue, Voy. Eglise.

Tabernacle (de l'Ancien Testament), 20, 184, 201, **234**, **304**, 313, 332.
Temple de Salomon, 94, 160, 249, 276, 352-353. — (vendeurs chassés du), 258.
Tentation de Notre-Seigneur, 237, 245, 249, 252, **319**. — (d'Adam et Ève). Voy. Adam.
Testament (Ancien), 10, 13, 19, 38-43, 52, 83, 88, 92-93, 111, 114, **119**, **131**, 149, 150, 182, 184, **193**, 230, 236, **308**, 315, 322, 382-**384**, 407, 427. — (Nouveau), 9, 11, 39, 43-45, 58, 60, 90, 92, 159, 183, 188, 204, 209, 230, 237-270, 284, 306, 315, 407, 436. — (figures de l'Ancien), 27, **28**, 41, **79**, 80, 90, 93 114, 197-198, 231-236, **232**, **233**, 301, 311, 313,
Testaments (cycle des deux), 58-60. — (concordance des deux), 90, 93-94, 127, 198, 213, 231, 236, 315, 381, 382.
Thabor (lumière du), 162, 178.
Théâtre (influence du), 7, 8, 10, 103, 126, **138**, 144, **159**-160, 212, 247, 252, 263, 264, 265-266, 326, 328, 345, 354-356, 366, 371, **372**, 377, 388, 391.
Thècle (sainte), 39.
Theodora, 116.

Théodore (saint), 311, 312.
Théophile (miracle de), 244, 306.
Thérèse (sainte), 421, 422.
Thomas (incrédulité de saint), 104, 144, 264. — (d'Aquin), 383. — (Becket), 213.
Thrène, **172**, 330, 339, **340**, 346, 370, 371. Voy. Vierge de pitié.
Timothée (saint), **146**, 170.
Tobie, 311.
Traditio legis. Voy. Christ donnant la Loi.
Traditions iconographiques, 2, 7-8, 10, 404, 406, 431, 437.
Trahison de N.-S. Voy. Judas.
Trajan (justice de), 383.
Transfiguration de Notre-Seigneur, 80, 85, 110, 116, **140**, 142, 155, 162, 249, 252, 406.
Trépas de Notre-Dame. Voy. Dormition.
Tribus d'Israël, 233.
Trinité (la Sainte), 59, 83, 174, **180**, 199, 237-**238**, 266, 333, 355, 410, 422, **423**.
Triomphes allégoriques, 343, 384-385, 390.

Ursule (sainte), **377**-379.
Usurier. Voy. Avare.

Veau d'or, 308.
Végétal (ornement), 19, 22, 296, 313, 369.
Vendanges, 18, 19, 22-23, 26, 63.
Véronique (voile de sainte), 57, 181, **373**.
Vertus et vices, 106, 204, 215, 284, 292, 302, 305, **310**, 311, 312, 313, 356, 384, 386, 422. — (de la hiérarchie céleste), 244.
Victoires, 19, 22, 38, 54, 61, 62, 86, 87, 205, 386.
Vies active et contemplative, 311-312, 386.
Vieillards de l'Apocalypse, **76**, 198, **229**-230, 284, 287, 289, **290**, 305, 309, 313, **353**, 395.
Vierge (la Sainte), 28, 38, 40, **41**, 45, 50-51, 69, 77, 83-**85**, 86, 94, 111, 118-119, 120, 128, 130, 132, 138, **150**, 157, **159**, 168, 171, 173, 174, **181**, 204, 211, 212, 216, 235, 236, 240-244, **242**, **243**, **279**, **303**, 305, 308, 310-312, 315, **316**, 318-320, **327**, 332, 333, **347**, 350-**352**, 353-356, 360-366, 376, 384, 386, 394, **395**, 396, **400**, 413, 417, 422, **428**, 443. — (allaitant), 120, 243, 334, 348, **419**. — (au pied de la croix), 79, 81, 82, 132, **133**, **140**, 143, **144**, **156**, 260, 317, **339**, 345, 369-370, 402, 404. — (de douleur), 345, 347, 412, 413. — (des sept douleurs), 366, 373. — (de pitié), **369**, **370**, **371**, 374, **399**, 400, 429. — (orante), 45, 86, 130, 138, 151, 176, 242. — (au manteau 335, **364**-365. — (Blacherniotissa), 118-119, **153**, 335. — (Hodigitria), 61, 119, **127**-128. — (de tendresse), **242**, **243**, 319, 335, **347**, 348, **352**, 353. — (à l'oiseau), 334, 348. — (à l'offrande), 440. — (entre les saints), **130**, 315, **327**, 357, **365**, **416**. — (entre les saintes), 86, **242**, 272, 361. — (jeunesse de la), 57, 91, 95, 146, 157, 158, 160, **164**, 169, **177**, 237, 244, 305, 315, 418. — (éducation de la), **362**. — (figures symboliques de la), 221, 232, 240, 304, 313, 319, 362, 376, **380**.
Vierges sages et vierges folles, 252, 304, 306, **310**, 311-313, **323**.
Vigne (la), 26, 29, 59, 62, 70-**71**, 110, 191.
Visitation, 95, **129**, 154, 160, 200, 235, 245, **297**, 308, 311, 313, 319, 359.
Vital (saint), 113, **114**, 116.
Vladimir (saint), **181**.
Vœu de Louis XIII, **428**.
Voie douloureuse. Voy. Calvaire.

Zacharie, 90, 139, 154, 276.
Zachée, 251.
Zénon (saint), 275, 280.
Zodiaque, 20, 218, **219**, 302.

INDEX DES ARTISTES

Adam, orfèvre, 240
Aleaume, architecte et orfèvre, 240, **275**.
Ammanati, sculpteur ,405.
Angelico (Fra), peintre, 340, 391. (Pl. IX.
Anniser (Annius Serapiodorus), potier, 20, 37.
Anguier (François), sculpteur, 422
Antelami (Benedetto), sculpteur, 227, 262.
Audebert, sculpteur, **262**.

Bataille (Nicolas), tapissier, 394.
Bellini (Gentile), 379.
Bermejo (Bartolomeo), peintre, **373**.
Bernin (le), sculpteur, 420, 421, 422.
Besnard (Albert), peintre, 434.
Béthune (baron), peintre, 437.
Bida, graveur, 8, **435**-436.
Bloemaert (Abraham), peintre, 405.
Boberg (Ferdinand), architecte, 443.
Bœswilwald, architecte, 431.
Bonanus de Pise, sculpteur, 268.
Bonnat (Léon), peintre, 437.
Botticelli, 365, **470**.
Boucher (François), **424**.
Boullongne (les), 423
Bourdelle, sculpteur, 440.
Bouts (Thierry), 378, **469**.
Bréa (Louis), peintre, 365.
Breughel (Pierre), 390.
Brown (Ford Madox), peintre, 432.
Burnand (Eugène), 442
Burne Jones, peintre, 432.

Callot (Jacques), **418**.
Cano (Alonzo), sculpteur, **413**, 414.
Caravaggio, 405, 410.
Carpaccio (Vittore), **358**, **377**-379.
Carrache (les), **406**, 407, 408.
Carrière (Eugène), 437
Cavaliere d'Arpino, peintre, 403.
Cavallini (Pietro), peintre, 332.
Charlier (Henri), sculpteur, 444.
Chassériau, peintre, 428-430.
Cimabue, 328, 331.
Cingria, peintre, 438
Corrège (le), 410.
Cosmati (les), 329.
Coutin (Robert de), peintre, 423.
Coypel (Antoine), peintre, 423, 424.
Cranach (Lucas), peintre, 359-360, **361**.

Dagnan-Bouveret, **437**.
David (Gérard), 354, 361. (Pl. XI.) — (Louis), 420, 427.
Delacroix, 428-430, 435. (Pl. XVI.)
Denis (maître), peintre russe, 179.
Denis (Maurice), 438-441, **439**, 442.
Desaubeaux, sculpteur, 321, 362-**363**.
Desvallières (Georges), 438, 440, **441**-442
Dolce (Carlo), 422.
Dominiquin, **407**, **408**.
Droz, architecte, 444.
Dubois (Paul), sculpteur, 431.
Duccio, 176, **327**, 328, **332**, 336, 338, **339**, 341, 343.
Dürer (Albert), 373, 381, 396.

Emmanuel Tzanfournari, peintre, 173.
Ephrem, mosaïste, 236.
Etienne de Bonneuil, architecte, 296.
Eulalios, peintre, 111, 115, 266.
Eutychios, peintre, 176.
Eyck (Jean et Hubert van), 353, 359, 361, **393**, 394-395, 434. (Pl. XIII.)

Flandrin (Hippolyte), **429**.
Flémalle (maître de), **352**, 353-354, 373.
Fosse (Charles de la), 423.
Fouquet (Jean), 352-353, 355, 359, 434. (Pl. X.)
Froment (Nicolas), peintre, 376. (Pl. XII.)

Gaddi (Taddeo), peintre, 333, 334, 342-343.
Gaudi, architecte, 444.
Gauzfredus. Voy. Geoffroi.
Gay (Nicolas), peintre, 433.
Geoffroi (Gauzfredus), sculpteur du Puy, 237, 238. — (Gofridus), sculpteur de Chauvigny, 247.
Giotto, 166, 176, **325**, 328, **329**, 330-334, 336, 338, **340**, **341**, 342, 343, 348, 354, 385, 432, 439.
Girardon, 422.
Girauld, sculpteur de Bourges, **220**.
Gislebert, sculpteur d'Autun, **291**.
Giunta de Pise, peintre, 330, 339.
Glockendom (Nicolas), miniaturiste, 373, 380.
Godefroy de Claire, orfèvre, 233, 234.
Goes (Hugo van der), 363.
Gotescalc, miniaturiste, 239.
Gouri Nikitin, peintre, 182.
Gozzoli (Benozzo), 359, **360**, 383.
Greco (Domenico Theotocopouli, le), 410, 412.
Greuze, 427.
Grünewald (Mathias), 368.

Guerchin (le), 407
Guglielmo, sculpteur, 205.
Guido di Ghezzo, 337.
Guido Reni, 407.
Guillaume Boucher, orfèvre, 296.
Guinamond, sculpteur, 284.
Guyot Marchand, graveur, 388, 389, 394.

Herrad de Landsberg, 213, 248, 261, 294
Hernandez, 412
Herrera le Vieux, 410.
Holbein, 373, 378, 381, 389, 390.
Holman Hunt, peintre, 432-433.

Ingres, 427, 428, 429.

Jean de Bruges, peintre, 394.
Jean de Pise, sculpteur, 338.
Jordaens, 417.
Jouvenet, 423.
Juan de Juni, 412.

Krafft (Adam), sculpteur, 374.

Landowski (Paul), sculpteur, 445.
Lanfranc, peintre, 407.
Lassus, architecte, 431.
Le Brun, 422.
Lemoine, 424
Léonard de Vinci, 403.
Lesueur (Eustache), 417.
Ligier Richier, 368, 386.
Limbourg (les frères de), 351, 353, 354.
Lippi (Filippo), 364.
Lippo di Memmo, 335.
Lochner (Stephan), peintre, 391-392.
Lorenzetti (Pietro), peintre, 333, 334. — (Ambrogio), 334.
Luc (saint), 61, 163.

Malouel (Jean), peintre, 373.
Mansart, 422.
Mantegna, 400, 401.
Martin (frère), sculpteur d'Autun, 260, 283, 285.
Martini (Simone), 480.
Mathieu, sculpteur de Compostelle, 238.
Mazzoni (Guido), sculpteur, 363.
Mecheln (van), graveur, 338.
Memling (Hans), 378, 379.
Mena (Pedro de), 413-414
Metsys (Quentin), 370.
Michel-Ange, 383, 384, 386, 396-397, 399, 400, 403, 407, 410.
Michelozzo, peintre, 369.
Mignard, 421, 422, 423.
Millais, peintre, 432.
Millet, architecte, 431.
Montanès (Martinez), 412-414.
Moreau (Gustave), 438.
Moreau-Nélaton, 438.
Moulins (maître de), 5, 376.
Munckaczy, 437.
Murillo, 411.

Nicolas (maître), sculpteur lombard, 227
Nicolas de Chaumes, architecte, 438
Nicolas de Pise, sculpteur, 348
Nicolas de Verdun, orfèvre, 249.

Oeuns, peintre, 436.
Orcagna, 363.
Ouchakov (Simon), peintre, 182-183
Ouderaa (van der), peintre, 436

Phidias, 298.
Philippe de Champaigne, 417.
Pierre, sculpteur de Dijon, 254.
Pinturicchio, 383.
Pisanello, 380
Poussin (Nicolas), 417.
Préraphaélites, 432-433.
Primatice (le), 400-401.
Pucelle (Jean), miniaturiste, 349.
Puvis de Chavannes, 430.

Raphaël, 40, 382, 383, 398, 399, 407, 428, 432.
Rembrandt, 398, 418-419, 433, 439. (Pl. XIV.)
Renier, orfèvre de Huy, 249.
Ribera, 411.
Robert de Clermont, sculpteur, 225.
Roger de la Pasture (van der Weyden), 370, 392, 393.
Roldan (Pedro et Luisa), 414.
Rossetti (Dante-Gabriel), 432.
Roublev (André), peintre, 179-180.
Rubens, 414-415, 417. (Pl. XV.)
Rude, 431.

Simone di Martino, peintre, 328, 332, 349.
Skovgaard (Joakim), peintre, 442.
Sosos de Pergame, 204.
Syrlin (Georges), sculpteur, 382.

Théophanes le Grec, peintre, 179.
Tiepolo (Baptiste), 424, 425, 426 — (Jean-Dominique), 426.
Tintoret, 401-402, 403, 411.
Tissot (James), 436-437.
Titien, 410.
Torriti (Jacques), peintre, 330, 331, 334.
Tuotilo, moine de Saint-Gall, 244, 268.

Uhde (Fritz von), peintre, 433-434.

Van Dyck, 416-417.
Vasari, peintre, 403
Vérard, graveur, 357, 380
Verlat (Charles), peintre, 436.
Véronèse (Paul) 404, 405.
Viart (Philippe), sculpteur, 381.
Vilabrille (Juan Alonso), 414.
Villard de Honnecourt, 296, 323, 336, 347.
Vincent (maître), sculpteur parisien, 379.
Viollet-le-Duc, 431.
Vostre (Simon), peintre, 380
Vouet (Simon), peintre, 417.

Zucchieri, peintre, 411.
Zurbaran, peintre, 403.

INDEX GÉOGRAPHIQUE

Aarau (Suisse), 261.
Aigueperse (Puy-de-Dôme), 371, 400, 401.
Aiguilhe (Haute-Loire), 257, 272, 293.
Aïn-Zirava (Algérie), 65, 67.
Airvault (Deux-Sèvres), 284.
Aix-la-Chapelle, 195, 206, 214, 221, 230, 282.
Aix en Provence, 274, 376. Pl. XII
Akmin-Panopolis, 60, 74, 82, 113, 356.
Aladja (Lycie) 88.
Alatri (Italie), 243.
Albi (Tarn), 354, 381, 394.
Alexandrie (Egypte), 16, 19, 31, 45, 52, 54, 55, 74, 83, 84, 89, 92, 197, 198, 220-221.
Alspirbach (Forêt Noire), 281.
Amalfi, 151.
Amasée (Pont), 60, 89.
Amiens, 218-**261**, **296**, **312**, **313**, **314**, **315**, 316, 319, **347**, 348, **355**, 356, **378**, 385
Amsterdam, 273, 318.
Ancône, 59.
Angers, 202, 262, 368, 269, 284, 344, 390, 394.
Angoulême, 191, 265.
Aniane (Hérault), 191.
Antinoë, 47, 60, 110.
Antioche, 40, 54, 69, 70, **71**, 72, 73, 92, 117.
Anvers, 334, **415**, 416. Pl. XV.
Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire), 264.
Aoste (Piémont), 227, 247.
Aouze (Vosges), 258.
Apamée (Asie Mineure), 20, **42**.
Apt (Vaucluse), 68.
Aquilée, 67, 339.
Arezzo (Toscane), 249, 329.
Argenton (Deux-Sèvres), 219.
Arles, **17**, 39, 61, **91**, **93**, 96, 200, 205, 235, 247, 248, 253, 255, 263, **273**, 274, 290, 293.
Arles-sur-Tech (Pyrénées-Orientales), 258.
Arras, 197.
Assise, 260, **325**, 328, **329**, 331-**333**, 334, 336, 340, 342, 343, 438, 444, **480**.
Athènes, 36, 63, **123**, 151, 152.
Athos (monastères du Mont), **125**, 126, 142, 145, **158**, 162, 163-166, **172**, **173**, 174, 175, **176**, 179, 185, 243.
Augsbourg, 268.
Aulnat (Puy-de-Dôme), **205**.
Aulnay (Charente-Inférieure), 221, **224**, 239.
Aurillac (Cantal), 232, 275.
Authezat (Puy-de-Dôme), 245, 247.
Autry-Issards (Allier), 204.
Autun, **5**, 28, 219, 248, 252, 260, 268, **283**, 285, **291**, 292, 420, 428.
Auxerre 51, 302, 306, 356.
Auzon (Haute-Loire), 194, **195**, 272.
Avenas (Rhône), 248, 279.
Avignon, 349, 357, 386.
Avor (Cher), 258.

Bagouat (Egypte), 106.
Bâle, 203, 239, 388.
Bamberg, 215, 216.
Baouit (Egypte), 77, 110, 112, 113, 114, 119, 120, 122, 344.
Barcelone, **414**, 444.
Bari (Apulie), 205.
Bar-le-Duc (Meuse), 387.
Bayeux (Calvados), 62, 208, **222**, 227, 230, 281.
Beaucaire, 254, 255, 256, 527, 263.
Beaulieu (Corrèze), 226, 243, 275, 292.
Beaune (Côte-d'Or), **392**-393.
Beauvais, 258, 362, 373, **374**.
Bellenaves (Allier), 255.
Bellune (Vénétie), 379.
Bénet (Vendée) **259**.
Bénévent (Italie), 263.
Bénouville (Calvados), 391.
Berck (Pas-de-Calais), 433.
Berlin, 40, 69, 72, 111 233, 359, **361**, **365**, 394.
Berne, 224.
Besançon, 347.
Besse (Puy-de-Dôme), **276**.
Bethléem, 54, 56, 58, 88, 136, 149.
Beuron (province de Hohenzollern), 433, 437.
Bewcastle (Angleterre), 239, 258.
Billom (Puy-de-Dôme), **3**, 209, 288.
Blesle (Haute-Loire), 205, 208, 209, 263.
Boiana (Bulgarie), 178-179.
Bois-le-Duc (Hollande), 405.
Bologne, 400, **406**.
Bordeaux, 191, 280, 323.
Boscherville (Saint-Martin de) (Seine-Inférieure), **211**, 222, 227, 228, 276.
Bosco-Reale, 72, **218**.
Botzen (Tyrol), 379.
Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais), **79**, 80, 247.
Boulou (Pyrénées-Orientales), 247.
Bourg-Argental (Loire), 219, 245.
Bourges, **220**, 227, 232, 236, 244, 263, 298, 301, 312, 313-**316**, 317, 322, 345, 347, 351.

Bredons (Cantal), 242.
Brescia, 69, 90, 101
Briançonnet (Alpes-Maritimes), **364**.
Brinay (Cher), 247, 250, 252
Brindisi, 157, 222.
Brioude (Haute-Loire), 203, 226, 227, **241**, 263, 272, 293, 368, 369.
Brousse (Asie Mineure), 20.
Bruay (Nord), 283
Bruges, 261, 361, 363, 373, 378, 379, 400.
Brunswick, 211.
Bruxelles, 202, 260, 354, 357, 363, 370, 416.
Bucarest, 184, **187**.
Bucovine, 184, **185**, **186**, 187, 236.

Cadore (région du), 378-379.
Caen, 222.
Cahors (Lot), 264, **265**.
Caire (le), 63, 80, 85, 86.
Cambrai (Nord), 394.
Cambridge (Angleterre), 229.
Cantorbéry (Angleterre), 213.
Capoue, 59.
Cappadoce (grottes et peintures rupestres), 9, 92, 124, 132, 133, 138, 152-157, **155**, **156**, 160, 165, 166, 171, 172, 175, 201, 209, 210, 247, 249, 252, 255, 256, 261, 338, 343, 344, 345.
Carlsruhe, 368.
Carpentras (Vaucluse), 191, 282.
Carrière Saint-Denis (Seine-et-Oise), 242.
Carthage, 19, 33, 60, 61, 62, 74, 84, 86, 218, 282.
Casal Monferrat, 258.
Cefalu (Sicile), 136.
Centula. Voy. Saint-Riquier.
Césarée (de Maurétanie), 16. — (de Palestine). Voy. Paneas.
Chaalis (Oise), 400-401.
Chadenac (Charente-Inférieure), 224, 280.
Chaise-Dieu (la) (Haute-Loire), 284, **302**, 381, 385, **388**, 389.
Chalcédoine, 55, 77.
Châlons-sur-Marne, **301**, 347, 386.
Chamalières-sur-Loire (Loire), 209, 235, 273.
Chamousey (Vosges), 283.
Champagne (Arnèche), 254, 258.
Champeix (Puy-de-Dôme), **238**.
Chanteuges (Haute-Loire), 226.
Chantilly (Oise), **351**, **353**, 354-355.
Charenton-sur-Cher (Cher), 192, 282.
Charité-sur-Loire (La), 245, **247**, 252.
Charlieu (Loire), 264, 284.
Chartres, 200, 202, 208, 211, 216, **219**, 220, **235**-237, 241, 244, **245**, 247, 252-255, 260, 262, 264, 290, **292**, 297, 305, 306, **307**, **308**, **309**, **310**, **311**, 312, 383, 441. (Pl. IV.)
Châteauneuf (Puy-de-Dôme), 242.
Chauriat (Puy-de-Dôme), 208, 254, 255.
Chauvigny (Vienne), 247, 287.
Chavanges (Aube), **376**.
Chéfa-Amr (Galilée), 63.
Chenac (Charente-Inférieure), 268.
Cherchell (Algérie), 63.
Chio (île de), 136-138, 140.
Chiti (île de Chypre), **127**-128.
Chypre, 31, 60, 121, **127**-128, 296.
Cividale (Frioul), 133-134.
Civray (Vienne), 280,
Clermont-Ferrand, 6, **51**, 59, 62-64, **100**, 194, **195**, 202, 205, 208, 210-**212**, 222, 224, **225**, 226, 227, **231**, 232, 235, **240**, **241**, 242, 245, 247-251, 253, 266, **267**, 268, 274, 276, 288, 289, 333, 335, 338, 348, 359, **369**, 370, 431
Clermont (Oise), 386
Cluny (Saône-et-Loire), 200, **215**, 216, 219, 221, 228, 230
Clusone (Bergamasque), 390.
Cnosse, 31.
Collonges (Corrèze), 265
Colmar (Haut-Rhin), 368.
Cologne, 192, 391
Conques (Aveyron), 212, 235, **241**, 271, **274**-276, 281, 282, 292-293.
Constantinople, 40, 51, 54, 55, 56, 58, 67-69, 72, **74**, 77, 92, 108, 109, 121, 122, 132, 135, 136, 151, 154, 158-159, 161, 162, 165, 189, 217, 256, 260, 343, 352. — (musée de), 36, **38**, 65, 72, 88, 98, **99**, **111**, 151. — (Saint Jean de Stoudion), 72-73. — (Sainte-Sophie), 108, 109, 112, 116, 128, 150. — (Saints-Apôtres), 110, 116, 118, 266. — (Sainte-Irène), 123, 128. — (Blachernes), 118-119, 122, **153**, 181, 335. — (Kahrié-djami), 163, **164**, 165, 167-169, 175, 177, 183, 341-343.
Corbeil (Seine-et-Oise), 236.
Corme-Royal (Charente-Inférieure), 224.
Cournon (Puy-de-Dôme), 274.
Cozia (Roumanie), 184.
Crémone (Italie), 205.
Crète, 84, 175, 178
Cubzac (La Lande) (Gironde), 288.
Curtea-des-Argès (Roumanie), 9, 183-184.
Cusset (Allier), 242.

Daphni (Attique), 123, 136-**139**, 140-**143**, **144**, **145**, 345.
Darmstadt, 267.
Dax (Landes), 258, 263.
Die (Drôme), 258
Dijon, 236, 254.
Dorla (Isaurie), 33.
Dresde, 421.
Dublin, 193, 194.

Edesse, 54, 55, 121, 181.
Egine, 63.
Egliseneuve d'Entraigues (Puy-de-Dôme), 258.
Egypte (et influence copte), 31, 32, 49, 52, 54, 57, 63, 69, 75, 80, 86, **87**, 97, 105, 108, 110, 113, 121, 122, 128, 152, 191, 198, 206, 252, 256, 346
Elne (Pyrénées-Orientales), **282**, 283.
Ennezat (Puy-de-Dôme), **226**, 390, 391.
Entraigues (Charente), 272.
Epernay (Marne), 203
Elvire (Illiberis), près de Grenade, 61.
Ephèse, 55, 77, 84, 85.
Epinal (Vosges), 283.
Episcopi (Thessalie), 151.
Etschmiadzin (Arménie), 111, 119.

Fécamp (Seine-Inférieure), 248, 258, 261, 266, 284, 362, **363**, 373.
Feniou (Charente-Inférieure), 224.
Ferte-sur-Grosne (La) (Saône-et-Loire), 357.
Finlande, 365, 442.
Florence, 40, 92, 106, 110, 112, **115**, 130, 145, 194, 330, 333, 334, 340, 342, 344, 352, 359, **360**, 365, 386, 390, 391, 403.
Fontaine (Charente-Inférieure), 224.
Fontainebleau, 400, 401.
Foussais (Deux-Sèvres), **262**, 264.
Francfort, 196, 229.
Fresnoy (Somme), 258.
Fribourg en Brisgau, 322.

[illegible] (Tarn), 245.
[illegible], 393-395.
[illegible] (Inde), 50.
[illegible] (Allier), 260. (Pl. V.
Gassicourt (Seine-et-Oise), 243.
[illegible] (La Var), 36.
[illegible], 88, 90, 92, 110, 118.
[illegible] (Loiret), 192.
[illegible], 60, 69, 440.
Germigny-les-Prés (Loiret), 201.
[illegible] (Corrèze), 276, 278.
Glaine-Montaigut (Puy-de-Dôme), 203, 207.
Gisors (Eure), 362, 368, 386.
Gran (Hongrie), 388.
Grandrif (Puy-de-Dôme), 242.
Gratchanitsa (Serbie), 177, 178.
Grauhère (La Corrèze), 226.
Grenade, 412, **413**.
Groningue, 233.
Grottaferrata, 147, 344.

Hadrumète, 105.
Hamnâm-Lif (Algérie), 19.
Harlem (Hollande), 378.
Hatton-Chatel (Meuse), **368**.
Herzogenbuchsee (Suisse), 442.
Heume-l'Eglise (Puy-de-Dôme), 242.
Hiérapolis (Phrygie), 28, 61.
Hieria (Asie-Mineure), 122.
Hildesheim, 204, 230, 264.
Horkstow (Lincolnshire), 59.
Horn (Westphalie), 262.
Huesca (Catalogne), 203, 264.
Hurezi (Roumanie), 184.
Huy (Belgique), 249.

Iaroslavl (Russie), 182.
Isenheim (Haut-Rhin), 368.
Issoire (Puy-de-Dôme), 203, 210, 219, 253, 255, 256, 258, 263, 264.
Issy (Seine), 289.

Jaca (Catalogne), 238, 283.
Jericho, 20.
Jerusalem, 54, 56, 59, 61, 99, 103, 119, 202, 256, 352-353, 375. — (Saint Sépulcre), 3, 54, 68, 80, 99, **103**, 104, 282, 284.
Joinville (Haute-Marne), 387.
Jussy-Champagne (Cher), 258.

Kabr Hiram (Phénicie), 59.
Kalinitch (Serbie), 172.
Karakoroum (Mongolie), 296.
Kermaria-Nisquit (Côtes-du-Nord), **387-389**.
Kiev (Russie), 136-138, 141, 153, 157, 158.
Klosternenburg, 249.
Kosseir-Amra (Palestine), 122-123.
Kustendché (Roumanie), 81.

Laon (Aisne), **303-306**, 386.
Lassay (Loir et Cher), 379.
Latmos (Asie Mineure), 112.
Laurie (Cantal), 242.
Lausanne, 438.
[illegible] (Mayenne), 219.
Lavaudieu (Haute-Loire), 205.
La Voûte-Chilhac (Haute-Loire), 209.
Le Claux (Cantal), 242.
Léon (Espagne), 208, 260, 262.
Lesnovo (Serbie), 177, 178.
Leyde, 224.
Liege, 209, 249.
Liget (Indre-et-Loire), 262.
Limbourg, 150.
L'Ile-Bouchard (Indre-et-Loire), 248, 254, 258.
Limoges, 213, 252, **257**, 258, 265, 284.
Lincoln (Angleterre), 263.
L'Isle-Barbe (Rhône), 221.
Loches (Indre-et-Loire), 248.
Lombardie, 194, 195, 200, 204, 205, 208, 209, 215, 222.
Londres (British Museum), 30, 31, **67**, 69, 72, 81, 83, **91**, 102, 115, 123-124, 126, 144, 145, 151, 194, **196**, **301**, 432. — (National Gallery), 399 — (South Kensington Museum), 63, 111, 239, 258. — (Autres collections), 87, 266.
Lorsch, 111.
Lourdes (Basses-Pyrénées), 437.
Louvain, 4, 378, 404, **469**.
Lubeck, 389.
Lubersac (Corrèze), 258.
Lucques, 260.
Lund (Suède), 208.
Lyon, 232, 233, 245, 302, 316, 322.

Mâcon (Saône-et-Loire), 357.
Madâba (Palestine), 59.
Madrid, 115, 260, 390, **411**, 421.
Maestricht, 232.
Mailhat (Puy-de-Dôme), 242.
Malte, 16.
Malvoisie (Monemvasia, Morée), 338.
Manchester, 357.
Manglieu (Puy-de-Dôme), 277.
Manosque (Basses-Alpes), 80.
Manresa (Catalogne), 409.
Mans (Le), 202, 236, 248, **278**, 284, 347.
Mantes (Seine-et-Oise), 270, 322.
Mantoue, 209.
Marcillat (Lot), 264.
Maringues (Puy-de-Dôme), 226, 227, 251.
Marmoutiers (Indre-et-Loire), 229.
Marsat (Puy-de-Dôme), 242.
Marseille, 61, 65, 264, 283, 427.
Martel (Lot), 293.
Mauriac (Cantal), 219, 232, 264.
Maurs (Cantal), 276.
Meaux, 285, 316, 334, 348.
Mecque (La), 85.
Mehun-sur-Yèvre (Cher), 258.
Meillers (Allier), 264.
Melle (Deux-Sèvres), 219, 280.
Menat (Puy-de-Dôme), 244.
Mende (Lorèze), 275.
Mersebourg, 283.
Metz, 217.
Mistra (Péloponèse), 163, 164, **165**, 166, **167-169**, **170**, **171**, **172**, **173**-175, 177, 179, 183, 184, 201, 317, 336, **337**, 338, 340, 342, 343, 344, 362, 367.
Milan, 69, 90, 97, **103**, 104, 205, 239, 278, 328, 370.
Modène, 29, 205, 220, 227, 236, 281, 363, 373.
Moissac (Tarn-et-Garonne), **191**, 200, 208, 209, 226, 227, 236, 237, 244, 247, 248-250, 252, 253, 272, 273, **277**, 279, 280, 287, 289-**290**.
Molompire (Cantal), 242.
Monastier (Le) (Haute-Loire), 276.
Monreale (Sicile), 136, 144, 245, 268, **279**, 280. (Pl. III.)

Montauban, 428
Mont-Cassin, 242, 246, 278, 433
Maredsous (Belgique), 433.
Montceau-l'Étoile (Saône-et-Loire), 264
Mont-devant-Sassey (Meuse), 243.
Montferrand (Puy-de-Dôme), 359
Montluçon (Allier), 371.
Montmajour (Bouches-du-Rhône), 264
Montmille (Oise), 258
Montmorillon (Vienne), 242, 243, 245
Montoire (Loir-et-Cher), 224, 238.
Mont Saint-Michel, 272
Monza, 3, 56, 68, 80, 81, 82, 86, 95, 96, 103, 104, 250, 243, 280.
Moscou, 126, 180, 182, 433
Moulins (Allier), 242, 376, 386, 422, 431
Moutier-Saint-Jean (Côte-d'Or), 264, 276
Mozat (Puy-de-Dôme), 205, 227, 242, 243, 254, 263, 274.
Munich, 79, 81, 102-104, 163, 165, 171, 250, 251, 260, 266, 280, 287, 342, 416, 421, 425, 433

Nagovitcha (Serbie), 176, 177.
Nancy, 283, 418, 431
Nantes, 391, 431
Nantua (Ain), 254.
Naples, 26, 40, 48, 50, 204, 207, 407
Narbonne, 191, 257, 351, 351, 427.
Nazareth, 57, 264.
Nereditsi (Russie), 136, 158.
Neuilly (Seine), 428.
Nevers, 232, 245, 272.
New-York, 70, 71, 72, 115.
Nice, 364, 365, 366
Nicée, 53, 55, 122, 128, 136, 138, 196, 404.
Nîmes, 228, 330.
Nivelles (Belgique), 232.
Nole (Italie), 59, 83, 90
Nonette (Puy-de-Dôme), 373.
Novgorod, 158, 179, 182.
Noyon, 302.
Nuremberg, 374.

Oloron (Basses-Pyrénées), 262, 280.
Oo (Haute-Garonne), 227.
Orcival (Puy-de-Dôme), 226, 227, 242.
Orvieto (Toscane), 302, 322, 334, 335.
Ostie, 46.
Oudna (Algérie), 26.
Ouezy-en-Laison (Calvados), 208.
Oxford, 5, 74, 301, 433.

Padoue, 166, 328, 331, 333, 334, 336, 340, 341-343, 348, 432.
Palerme, 80, 136, 137, 138, 141, 146, 149, 150, 166, 230-231, 390, 400, 417.
Palmyre, 19, 22, 50, 69, 192.
Pampelune, 409.
Panéas (Palestine), 60, 98.
Parenzo (Istrie), 85, 109, 118
Paris, 192, 196, 324, 387, 400, 421, 422, 423, 424, 427, 428, 429, 430, 431, 436, 437, 438-440, — (Bibliothèque Nationale), 5, 92, 110, 112, 139, 159, 192, 193, 202, 204, 218, 219, 221, 224, 229, 239, 243, 252, 256, 261, 266, 267, 274, 280, 285, 286, 287, 296, 301, 348, 349, 356. (Pl. II et V.) — (Cabinet des Médailles), 15, 67, 81, 95, 103, 111, 151, 153, 207, 221, 360, 380. — (Musée du Louvre), 59, 113, 191, 236, 242, 257, 260, 261, 272, 282, 305, 330, 348, 362, 370, 371, 379, 400, 417-419, 422. (Pl. VIII.) — (Musées divers), 239, 242, 258, 260, 261, 280, 419 — (Notre-Dame de), 212, 243, 244, 248, 304, 305, 306, 344, 379, 454, 477 — (Saint-Sulpice), (Pl. XVI.)
Parme, 227, 249, 262, 294
Parthenay-le-Vieux (Deux-Sèvres), 280.
Pergame, 39.
Périgueux, 284.
Pérou (Sélinonte), 82, 118
Pérouse (Ombrie), 330, 339
Perse (influence de la), 56, 82, 118, 121, 123, 128, 194, 206, 207, 352.
Persac (Aveyron), 266, 294
Pétrograd, 352, 353, 399. (Pl. XIII.
Pise, 268, 282, 336, 338, 343, 385, 390, 391
Plaisance, 171, 228
Poitiers, 191, 200, 202, 221, 232, 233, 235, 260, 281.
Poitrès (Aube), 375
Pola (Istrie), 91.
Pompéi, 19, 21, 22, 25, 52, 89, 165, 204
Pontaubert (Yonne), 268.
Pontida (Lombardie), 283.
Pont-l'Abbé (Charente-Inférieure), 224
Poutna (Roumanie), 187, 188
Prague, 433
Pskof (Russie), 158
Puxe-en-Saintois (Vosges), 258.
Puy (Le) (Haute-Loire), 203, 209, 224, 227, 237, 242, 252, 257, 258, 272, 281, 293, 364, 382.

Quedlimbourg, 215.
Quenington (Gloucestershire), 269.

Raincy (Le) (Seine-et-Oise), 440.
Ranverso (Lombardie), 205.
Ravenne, 26, 54, 60, 63, 64, 65, 66, 69, 73, 77, 78, 79, 80, 83, 86-88, 92, 94, 95, 96, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 109, 110-113, 114-116, 118, 120, 168, 204, 257. (Pl. I.)
Reggio (Emilie), 293.
Reichenau, 250, 291.
Reims, 62, 201, 205, 218, 230, 233, 243, 283, 284, 297, 312, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 346, 347, 351, 444, 455.
Remagen (Rhénanie), 281.
Riha (près Antioche), 117
Riom (Puy-de-Dôme), 254, 348, 359, 381.
Rocamadour (Lot), 201, 246.
Rodez (Aveyron), 275, 366, 367.
Romans (Drôme), 264, 274.
Rome, 16, 19, 22, 26, 32, 37-38, 54, 56, 67, 73, 128-134, 195, 201, 203, 209, 217, 272, 280, 334, 335, 338, 403, 405, 406 408, 410, 421, 422. — (catacombes et cimetières) : de *Sainte-Agnès*, 23, 33; de *Calliste*, 27, 45, 46, 47, 63 (*Chambre des Sacrements*), 22, 29, 36, 37, 44, 46, 47; de *Commodilla*, 84-85, 130; de *Domitilla*, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 33, 39, 41, 42, 44, 47, 72, 89, 94; de *Lucine*, 22, 29, 33, 34, 35, 39, 44; de la *Nunziatella*, 40; de *Pontien*, 48, 97, 98, 105; de *Prétextat*, 18, 21, 22, 28, 40, 44, 50; de *Priscilla*, 25, 36, 40, 41, 42, 43, 47, 51, 84, 86 (*Capella Græca*), 39, 43, 44-46; *Ostrien*, 105; des *Saints Pierre et Marcellin*, 27, 36, 39, 43, 45, 46; de *Saint-Sotère*, 35; du *Vatican*, 37; de la *Vigna Massimo*, 37. — (Mausolée de sainte Constance), 58-59, 63, 75. — (Latran, basilique Saint-Jean), 58, 65, 74, 94, 110, 112, 127, 129, 130. — (Latran, Musée), 26, 36, 41, 50, 51, 61, 64, 65, 88, 92, 102. — (Vatican, palais), 382, 383, 384, 395, 396-397. — (Vatican, collections), 62, 74, 79, 91, 111, 126, 159, 173, 266, 280, 408. — (Basiliques) : *Saint-Pierre*, 88; 130, 171, 203, 215.

[illegible] 152, 399, 400; *Saint-Paul-hors-les-Murs*, 105, [illegible] Sainte-Marie-Majeure, 85-86, 92-94, 96, **331**, 334, [illegible] Sainte-Agnès-hors-les-Murs, 130, *Saint-Clement*, 201, 203, 268; *Sainte-Cécile*, 203; *Sainte-Marie-Antique*, 130-**133**, **131**, 153, 157, 231, 260, 310; *Sainte-Marie-du-Transitorium*, **269**; *Sainte-Praxède*, 133, 201, 203; *Sainte-Pudentienne*, 68, 74, **75**, 76; *Saint-Sabas*, 201; *Sainte-Sabine*, 69, 81-82, 90, **94**, 101, 106; *Sainte-Suzanne*, 280.
Roumières (Puy-de-Dôme), 242.
Rossano (Calabre), 110, 113, 116, 119.
Rouen, **142**, 151, 211, 241, 276, 284, 302, 318, 321-322, 346, 347, 348, 356, 361, 362, **367**, 379, 381-382, 384, 386, 389, 391, 431, **476**. (Pl. XI.
Rougemont (Yonne), 256.
Royaumont (abbaye de), 300.
Rusguniæ (Algérie), 59.
Rustan (Saint-Sever de), 252, 266.
Ruthwell (Angleterre), 258.

Saillac (Corrèze), 247.
Saint-Aignan (Loir-et-Cher), 245.
Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), 192, 201, 242, 258, 274.
Saint-Bertrand de Comminges (Haute-Garonne), 273.
Saint-Bonnet-Avalouze (Corrèze), 192.
Saint-Denis, 4, 5, 202, 213, 217, 233, 234, 236, 244, 281, 282, 292, 297, **300**.
Saint-Divy (Finistère), 407.
Saint-Flour (Cantal), 384.
Saint-Gall, 194, 195, 224, 268.
Saint-Genis-des-Fontaines (Pyrénées-Orientales), 264.
Saint-Germain-en-Laye, 440.
Saint-Germain-des-Fossés (Allier), 242.
Saint-Gervazy (Puy-de-Dôme), 242.
Saint-Gilles (Gard), 200, 247, 253, **255**, 256, 258, 262, 263, 274.
Saint-Guilhem-du-Désert (Hérault), **190**, 258.
Saint-Jacques de Compostelle, 195, 200, 236, 239, 252, 256, 272, 274, 353.
Saint-Josse-sur-Mer (Pas-de-Calais), 221.
Saint-Jouin de Marnes (Deux-Sèvres), 273, 291.
Saint-Julien de Jonzy (Saône-et-Loire), 153.
Saint-Junien (Haute-Vienne), 284.
Saint-Luc en Phocide, 128, 136, 137, 138, 143, 144, **148**, **149**, 260, 413.
Saint-Martin Valmeroux (Cantal), 205.
Saint-Maur de Glanfeuil, 222, 258.
Saint-Maurice d'Agaune (Valais), 276.
Saint-Maximin (Var), 95.
Saint-Menoux (Allier), 289.
Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), 205, 210, 226, 227, 242, 245, 251, **252**, 253, **254**-256, 258, 263, 264, **275**-277, 293.
Saint-Parize-le-Châtel (Nièvre), 218.
Saint-Pétersbourg. Voy. Petrograd.
Saint-Pierre-le-Moûtier (Nièvre, 274.
Saint-Pons (Hérault), 258, 260, 261, 264.
Saint-Pourçain (Allier), 275.
Saint-Rémy-de-Chargnat (Puy-de-Dôme), 242.
Saint-Riquier (Somme), 199.
Saint-Savin (Vienne), 201, 202, **217**, 219, 230, 231, 235, 257, 277, **287** **289**.
Saint-Sever (Landes), **285**, **286**, 287.
Saint-Symphorien de Brou (Charente-Inférieure), 224.
Saint-Vanne (abbaye de), 239.
Saint-Victor de Montvialleix (Puy-de-Dôme), 242.
Saint-Yved de Braisne, 270.
Sainte-Marie-des-Chazes (Haute-Loire), 242.
Sainte-Odile (Bas-Rhin), 213.
Saintes, 294.
Salerne, 264.
Salers (Cantal), 372.
Saliyeh (anc. Dourah) (Syrie), 69.
Salone (Dalmatie), 69, **109**.
Salonique, 84, 88-**89**, 96, 109, 112, 113, 123, 127, 128, 132, 137, 144, 157, 159, 171, 173.
Sant'Angelo (Monte) (Pouille), 272.
San Vito di Cadore, 379.
Santa Catarina (Emilie), 251.
Saqqarah (Egypte), 105, 106, 110.
Saragosse, 268.
Saugues (Haute-Loire), 242.
Saujon (Charente-Inférieure), 264, 294.
Saulieu (Côte-d'Or), 257.
Saumur (Maine-et-Loire), 221.
Sélestat (Bas-Rhin), 380.
Senlis (Oise), 270.
Semur (Côte-d'Or), 356.
Sens, 59, **206**-207, 268, 316, **445**.
Serdjilla (Syrie), 59.
Serrès (Macédoine), 139, 153.
Séville, 410, 411, **412**, 413, 414.
Sidon, 19.
Sienne, 83, **327**, 328, **332**, 334, 336, 338, **339**, 341.
Silchester (Hampshire), 159.
Silos (Vieille-Castille), 207, 236, 245, 262, 264, 334.
Sinaï (monastère du), 58, 116.
Sinope (Asie Mineure), 110, 112, 119.
Sion (Valais), 352.
Siscia (Pannonie), 67.
Smolensk, 181.
Snagov (Roumanie), **187**.
Soissons, 191, **221**, **229**, 295.
Sophadés (Thessalie), 174.
Soria (Castille), 238.
Sorlac (Haute-Loire), 242.
Souillac (Lot), 223, 235, 244.
Souvigny (Allier), 218, **219**, 220, 222, 228, 229.
Spalato (Dalmatie), 93, **109**, 247.
Spolète, 284.
Stavelot, 280.
Stockholm, 417, 442-443.
Stoudenitza (Serbie), **177**.
Stoudion (monastère de), 122, 124, **126**-127, **125**.
Strasbourg, 213, 248, 261, 294, **299**, 322-**323**, 346, 347.
Stûma (Syrie), 117, 118.
Sturzelbronn (Vosges), 258.
Suceava (Roumanie), 187.
Surgères (Charente-Inférieure), 280.
Suscevitsa (Roumanie), 184, 185, **186**.
Syracuse, 16, 29, 87.
Syrie (et influence de l'art syrien), 57, 60, 63, 68, 72, 79, 82, 84, 92, 102, 108, 112, 115, **117**, 121, 128, 132-134, 152-154, 161, 191, 192, 206, 209, 246, 249, 256, 267, 282, 346, 435.

Tabarka (Tunisie), 63, 106, 282.
Taggia (Alpes-Maritimes), 366.
Tarascon (Bouches-du-Rhône), 232, 258.
Targoviste (Roumanie), 184.
Tarragone, 67, 209.
Terryfill (Northumberland), 194, **195**.
Théraponte (Russie), 179, 181.
Thiers (Puy-de-Dôme), 191.
Thuret (Puy-de-Dôme), 203, 264.
Tille (Oise), 258.
Tirnovo (Bulgarie), 178.
Tivoli, 204.

Tolède, **140**, 379, 410.
Torcello (Vénétie), 138, **147**-148.
Toul, 230.
Toulouse, 62, 202, 207, 208, **223**, 239, 245, **246**, 252, 254, 255, 260, 263-266, 289.
Tours, 192, **193**, 194, 263.
Traù (Dalmatie), 247.
Trébizonde (Asie Mineure), 207.
Trente (Italie), 4, 379, 404, 410.
Trèves, 276.
Trévise (Vénétie), 343, 379.
Troyes, 284, 367, 377.
Tubingen, 4.
Turin, 193, 194.
Tyr, 19.

Ulm, 382.

Valence (Drôme), 245, 247. — (Espagne), 411.
Valenciennes (Nord), 356.
Valladolid, 412, 414.
Vandeins (Ain), 253.
Vauclair (Cantal), 242.
Véies (Etrurie), 50.
Velletri (Latium), 66.
Vendôme (Loir-et-Cher), 242, **371**.
Venise, 65, 72, 79-80, 87, 91, 95, 100, 102, 104, 110, 135-138, 144, 150-151, 154, 158, 175, 191, 207, 266, 281, 284, 337, 344, **358**, 369, 377, 379, **381**, 401, **402**, 403-**405**, 410, 424-**426**.
Vercell (Italie), 215.
Vernoil-sur-Avre, 441.
Vernols (Cantal), **241**, 242.
Vernouillet (Allier), 242.
Vérone, 258, 262, 275, 280, 281, 284, 379, 385.
Versailles, 422-424.
Vesinet (Le) (Seine-et-Oise), 438, 439.
Vézelay (Yonne), 219, 220, 224, 226, **228**, 232, 245, 251, 264, 266, 273, 278. (Pl. VI.)
Vezzolano (Montferrat), 269.
Vic (Indre-et-Loire), 209, 246, 247.
Vic-le-Comte (Puy-de-Dôme), 381, 386.
Vich (Catalogne), 269, 273.
Vienne (Autriche), 91, 119, 416, 417, 421. — (Isère), 219, 232, 264.
Villeneuve-Lez-Avignon, **370**, 371.
Vincennes, 396, 440.
Visé (Belgique), 239-240.
Vizille (Isère), 254.
Volvic (Puy-de-Dôme), 203, 274, 348.
Vornay (Cher), 258.
Voronets (Roumanie), 184, **185**, 187.

Wissant (Pas-de-Calais), 260.
Wittemberg, 396.
Würzbourg, 347.

Zagba (Mésopotamie), 82, **115**, 119.
Zit (Sainte-Marie de) (Tunisie), 59.

Fig. 286. — Thierry Bouts. Martyre de saint Érasme. Église Saint-Pierre. Louvain.

Phot. Alinari

Fig. 287. — Botticelli. Châtiment de Coré, Dathan et Abiron. Rome. Basse chapelle Sixtine.

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

I. Ravenne. Saint-Apollinaire le Neuf 49
II. Couronnement de David (Bib. Nation. Psautier 139) 73
III. Le Christ bénissant. Mosaïque de Monreale 121
IV. Rois et reines de Juda. Statues du Portail Royal de Chartres 161
V. La Crucifixion. Couvertures d'évangéliaire de la Bibliothèque Nationale et de Gannat 201
VI. Tympan du portail de Vézelay 249
VII. L'Arbre de Jessé. Le Christ en croix et la Descente de Croix. Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille 281
VIII. Descente de Croix en ivoire. Art français, XIIIe siècle. Musée du Louvre 297
IX. Fra Angelico. Déposition de Croix. Couvent de Saint-Marc, Florence) 329
X. Jean Fouquet. Couronnement de la Vierge. Heures d'Etienne Chevalier. Musée Condé, à Chantilly . 345
XI. Gérard David. La Vierge entourée de saints. (Musée de Rouen) 369
XII. Froment. Le Buisson ardent. Cathédrale d'Aix). 377
XIII. Jean Van Eyck. L'Annonciation. (Musée de Saint-Pétersbourg) 385
XIV. Rembrandt. Le Christ guérissant les malades 401
XV. Rubens. Descente de Croix. (Cathédrale d'Anvers) 417
XVI. Eugène Delacroix. Combat de Jacob avec l'Ange. Église Saint Sulpice 433

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figures. Pages

1. La Nativité. Type ancien. Billom (Puy-de-Dôme). Église Saint-Cerneuf. Tombeau d'Aycelin de Montaigut 3
2. La Nativité. Type nouveau. Musée d'Autun. Attribuée au « Maître de Moulins » 5
3. Intailles gnostiques. Paris, Cabinet des Médailles 15
4. Sarcophage dit d'Hippolyte. Musée d'Arles, IIe siècle 17
5. Les Quatre Saisons. Fresque du cimetière de Prétextat à Rome, fin du IIe siècle 21
6. L'Amour et Psyché. Rome, cimetière de Domitille, début du IIIe siècle. 25
7. Allégorie de Suzanne entre les deux vieillards. Rome, cimetière de Prétextat, IVe siècle 28
8. Orantes et Bons Pasteurs. Rome, crypte de Lucine, première moitié du IIe siècle. 35
9. Buste d'une vierge consacrée, portrait d'une défunte en Orante. Cimetière de Priscilla . . . 36
10. Portrait de « Grata » en Orante. Rome, catacombe de la Vigna Massimo, milieu du IVe siècle . 37
11. Le Bon Pasteur, marbre, IIIe siècle. Constantinople, musée. 38
12. Le Christ. Rome, fresque du cimetière de Domitilla. 39
13. Vierge, cimetière de Priscilla 41
14. Raphaël. Vierge à la Chaise. Florence, Palais Pitti 41
15. Monnaie d'Apamée. Paris, Cabinet des Médailles 42
16. L'Arche de Noé. Cimetière de Priscilla à Rome. IIe siècle. 42
17. Le Banquet eucharistique. Rome, cimetière de Callixte, IIIe siècle. 45
18 et 19. Évolution de la figure du Christ. 1. Statue de Sophocle, Rome musée de Latran. — 2. Christ sur un sarcophage du IVe siècle. Clermont, Carmes déchaux 51
20. Sarcophage de l'impératrice sainte Hélène. Rome, musée du Vatican. 62
21. Sarcophage du Ve siècle. Mausolée de Galla Placidia, à Ravenne. 64
22. Le Bon Pasteur. Mosaïque du Mausolée de Galla Placidia 65
23. Symboles chrétiens sur les monnaies constantiniennes 67
24. Calice d'Antioche. Collection Kouchakgi, IVe siècle. 71
25. Le Christ enseignant. Mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne à Rome, fin du IVe siècle . . . 75
26. La Seconde Venue du Fils de l'Homme. Rome, mosaïque de l'arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-Murs, première moitié du Ve siècle 76
27 et 28. Croix sculptées. Ravenne. Musée National, Ve siècle. 78
29. Coupe chrétienne gravée. Boulogne-sur-mer, Ve siècle. 79
30. Ampoules de Monza. Crucifixion, Saintes femmes au tombeau, Ascension 81
31. Vierge de majesté... Mosaïque absidale de la cathédrale de Parenzo (Istrie), VIe siècle 85
32. Ange supportant une couronne triomphale timbrée d'une croix. Tapisserie copte, Ve siècle, Londres. 87
33. Saint-Georges de Salonique. Mosaïque de la coupole, Ve siècle 89
34. Sarcophage d'Arles, IVe siècle 91
35. Le Passage de la Mer Rouge, sarcophage d'Arles, IVe siècle 93
36. Enlèvement d'Elie au ciel. Panneau de la porte de Sainte-Sabine, Ve siècle. 94
37. L'Adoration des Mages. Ravenne, Nef de Saint-Apollinaire Nuovo. 95
38. Baptême du Christ. Rome, fresque du baptistère du cimetière de Pontien, VIe siècle 97
39. Baptême du Christ. Fragment de fût de marbre historié. Constantinople, Musée Impérial . . . 99
40. L'Entrée du Christ à Jérusalem. Petit côté d'un sarcophage de marbre. Clermont-Ferrand, IVe siècle. 100

Pages.

[illegible]. Le Christ devant Pilate. Ravenne. Mosaïque de Saint-Apollinaire Nuovo. 101
[illegible]. La Résurrection. Ivoire de la collection Trivulzio, à Milan, IVe siècle 103
[illegible]. La exposition des tonneliers. Peinture du cimetière ostrien, à Rome, IVe siècle 105
44. Corbeille de chapiteau ornée de griffons provenant de Salone, VIe siècle. Musée de Spalato . . 109
45. Chapiteau orné d'aigles, Ve siècle. Constantinople, musée. 111
46. Procession des vierges (fragment). Mosaïque de Ravenne, Saint-Apollinaire Nuovo, VIe siècle. . 113
47. Le Christ glorieux accueille saint Vital et l'évêque Ecclesius (522-532). Mosaïque absidale de Saint Vital de Ravenne 114
48. Évangéliaire de Zagba (Mésopotamie), exécuté par le moine Rabula en 586. 115
49. La Communion des Apôtres. Patène de Riha, VIe siècle 117
50. Genèse de Vienne, Ve siècle, exemple de style pittoresque. 119
51. Fragment de clôture en marbre blanc. Musée byzantin d'Athènes, Xe siècle. 123
52. Psautier du monastère du Pantocrator. Mont Athos, IXe-Xe siècle. 125
53. Psautier Chloudof. Moscou, IXe siècle. Les iconoclastes crucifient le Christ 126
54. Panagia Aggeloktistos. Mosaïque de Chiti (île de Chypre). 127
55. Croix reliquaire attribuée à l'époque du pape Symmaque. Rome, trésor de Latran 129
56. Le Christ entre les saints de l'Église romaine et de l'Église grecque. Rome, peinture de Sainte-Marie Antique 131
57. La Crucifixion. Rome, peinture de Sainte-Marie Antique. 133
58. Le Pantocrator. Mosaïque de la coupole de l'église de Daphni, fin XIe-XIIe siècles 137
59. Saint Grégoire d'Agrigente. Mosaïque de Daphni 139
60. Les Douze Fêtes de l'Église. Icone. Cathédrale de Tolède. 140
61. La Nativité, le Bain de l'Enfant et l'Arrivée des Mages. Mosaïque de la Chapelle Palatine, à Palerme 141
62. Baptême du Christ. Bas-relief de marbre. Art byzantin, XIIe siècle. Rouen, Musée départemental des Antiquités 142
63. Les Rameaux. Mosaïque de Daphni 143
64. Christ en croix. Mosaïque de Daphni 144
65. Nativité de la Mère de Dieu. Mosaïque de Daphni 145
66. La Dormition de la Mère de Dieu. Palerme, mosaïque de la Martorana 146
67. La Descente aux Limbes et le Jugement Dernier. Mosaïque de la cathédrale de Torcello 147
68. Saint Luc le Gournikiote. Mosaïque du monastère de Saint-Luc en Phocide, Xe-XIe siècles . . 148
69. Saint Démétrius. Mosaïque du monastère de Saint-Luc. 149
70. Un donateur. Georges d'Antioche aux pieds de la Vierge. Palerme, mosaïque de la Martorana. 150
71. Le Christ source du pouvoir impérial. Ivoire au nom de l'empereur Romain IV (1068-1071) et de l'impératrice Eudokia. Paris, Cabinet des Médailles 151
72. Panagia Blacherniotissa. Médaillon d'ivoire. Paris, Cabinet des Médailles, Xe siècle 153
73. L'arrestation de Jésus. Peinture de Qaranleq Kilisse, XIIe siècle 155
74. Crucifixion. Fresque de l'abside nord de l'église de Taghar (Cappadoce). Début du XIIIe siècle. . 156
75. Crucifixion. Évangéliaire d'Iviron, n° 5. Mont Athos, XIIe siècle 158
76. Joseph interroge Marie. Manuscrit des Homélies de la Vierge, du moine Jacob. Paris, Bibliothèque Nationale 159
77. La distribution de la pourpre (1321-1332). Mosaïque du narthex de Kahrié-Djami 164
78. Résurrection de Lazare, Mistra (Péloponèse). Fresque de la Peribleptos, milieu du XIVe siècle. . 165
79. Résurrection de Lazare, Mistra. Fresque de la Pantanassa, milieu du XVe siècle. 167
80. La sage-femme Salomé. Fresque de Mistra. Peribleptos, XIVe siècle 169
81. Le Miracle de la verge fleurie. Fresque de Mistra. Peribleptos, XIVe siècle 170
82. La Divine Liturgie. Peinture de la Peribleptos de Mistra, milieu du XVe siècle 171
83. Le Thrène (Lamentations). Évangéliaire de Vatopédi. Mont Athos, XIIIe siècle. 172
84. L'Exaltation des Images. Fresque de l'église de Lavra (Mont Athos), datée de 1535 173
85. La Cène. Fresque du réfectoire de Lavra (Mont Athos), datée de 1512 176
86. L'Enfance de la Vierge. Peinture de Stoudenitza, 1314 177
87. Saint militaire. Peinture de Boiana (Bulgarie) (1259) 179
88. André Roublev. La Sainte Trinité (vers 1408). Lavra de la Trinité Saint-Serge, près Moscou. . 180
89. Deisis. Supplication. Fresque d'un monastère de Smolensk, XVIe siècle. 181
90. Le Christ devant les docteurs. Fresque de Saint-Nicolas de Curtea de-Argès, XIVe siècle. . . . 183
91. Une église de Bucovine avec fresques à l'extérieur. Voronets (1488) 185
92. Fresques extérieures de l'église de Suscevitsa, XVIe siècle 186
93. Porte en bois sculpté de Snagov (1452). Musée de Bucarest. 187

Figures. Pages.
94. Spécimen de sculpture gallo-romaine du VIe siècle. Sarcophage de Saint-Guilhem-du-Désert Hérault . . . 190
95. Sarcophage de Moissac, époque mérovingienne . . . 191
96. Miniature du Pentateuque Ashburnam. Jacob poursuivi par Laban. . . . 193
97. Coffret d'Auzon, fin du VIIe siècle . . . 195
98. Canons de l'Évangéliaire d'Ebbon, archevêque de Reims (816-835). Bibliothèque d'Épernay . . 203
99. Église d'Aulnat (Puy-de-Dôme). Tête imitée de l'antique . . . 205
100. Spécimen d'étoffe orientale. Suaire de sainte Colombe et de saint Loup. Trésor de la cathédrale de Sens . . . 206
101. Chapiteau de l'église de Glaine Montaigut (Puy-de-Dôme), XIIe siècle. . . . 207
102. L'âne qui vielle Cathédrale de Chartres. Clocher vieux . . . 211
103. La colère d'Adam. Chapiteau de Notre-Dame du Port, Clermont. . . . 212
104. Chapiteaux provenant de la basilique de Cluny . . . 215
105. Boèce offre son livre à Symmaque. Bibliothèque de Bamberg. . . . 216
106. L'Éternel place le Soleil et la Lune dans le firmament. Fresque de l'église Saint-Savin (Vienne), IXe siècle . . . 217
107. La Fontaine de Vie. Evangéliaire de Saint-Médard de Soissons, IXe siècle. . . . 218
108. Le pilier encyclopédique. Église de Souvigny (Allier). . . . 219
109. Les Gémeaux. Cathédrale de Chartres. Portail Royal . . . 219
110. Bourges. Tympan de l'ancienne église Saint-Ursin . . . 220
111. La faune dans la miniature carolingienne Canons de l'Evangéliaire de Saint-Médard de Soissons. 221
112. Monstre à deux corps surmontés d'une seule tête. Chapiteau de la cathédrale de Bayeux, XIIe siècle. 222
113. Centaure sagittaire attaquant une harpie Musée de Toulouse . . . 223
114. Les Vertus victorieuses des Vices. Portail d'Aulnay (Charente-Inférieure) . . . 224
115. La Colère se perce elle-même de son glaive. Clermont, chapiteau de Notre-Dame du Port . . . 225
116. Le combat des Vertus et des Vices Clermont, chapiteaux de Notre-Dame du Port . . . 225
117. L'usurier pris par les démons Chapiteau d'Ennezat Puy-de-Dôme . . . 226
118. Chapiteau de l'église de Vézelay Un moulin . . . 228
119. L'Église. Miniature de l'Evangéliaire de Saint-Médard de Soissons . . . 229
120. Le combat des Macchabées contre les soldats d'Antiochus. Bible du XIIe siècle. Bibliothèque de Clermont-Ferrand . . . 231
121. Façade de Notre-Dame la Grande, à Poitiers, XIIe siècle . . . 233
122. L'Arche d'Alliance. Médaillon de vitrail de l'abbaye de Saint-Denis. . . . 234
123. Rois de Juda, saints et prophètes. Statues du Portail Royal de Chartres. . . . 235
124. Symboles de la Trinité. Portail de Champeix (Puy-de-Dôme). . . . 238
125. Le Christ enseignant. Evangéliaire de Charlemagne. Paris, Bibliothèque Nationale . . . 239
126. Reproduction de la Vierge d'or de Clermont. Bibliothèque de Clermont . . . 240
127 et 128. Statues de Vierges, art roman auvergnat, XIIe siècle . . . 241
129. Fresque de la crypte de Montmorillon (Vienne), XIIe siècle. La Vierge baisant la main de l'Enfant et mariage mystique de sainte Catherine . . . 242
130. Statue de la Vierge (vers 1175). Rapportée au portail nord de la cathédrale de Reims . . . 243
131. L'Annonciation. Chartres, Portail Royal . . . 245
132. L'Annonciation. Musée de Toulouse . . . 246
133. Linteau du portail sud de La Charité-sur-Loire. Adoration des Mages. Présentation. . . . 247
134. Les Noces de Cana. Fresques de Brinay (Cher). . . . 250
135. Le Christ pleurant sur Jérusalem. Evangéliaire d'Otton III. Bibliothèque de Munich . . . 251
136. La Multiplication des pains Chapiteau de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) . . . 252
137. La Cène Chapiteau de l'église d'Issoire Puy-de-Dôme . . . 254
138. Frise de la façade de Saint-Gilles (Gard). La Passion . . . 255
139. Le Christ en croix avec la couronne royale Email de Limoges . . . 257
140. Le Christ en croix écrasant le dragon Église de Bénet Vendée . . . 259
141 et 142. Crucifix sculptés, bois peint, XIIe siècle. (Cathédrale d'Amiens et Musée du Louvre.) . . . 261
143. La Déposition de croix du sculpteur Audebert. Foussais (Deux Sèvres) . . . 262
144. L'Ascension Tympan d'un portail de la cathédrale de Cahors . . . 265
145-148. Chapiteaux de l'Assomption. Clermont, Notre-Dame du Port . . . 267
149. La Vierge couronnée au ciel. Rome, mosaïque absidale de l'église Sainte-Marie du Transtévère, datée de 1140 . . . 269
150. Saint Michel. Fresque de la cathédrale du Puy, XIIe siècle . . . 272
151. Statues des apôtres. Arles, façade de l'église Saint-Trophime . . . 273

Pages.
152. La Majesté de Sainte-Foy. Statue d'or, trésor de Conques 274
153. Buste reliquaire de saint Baudime. Cuivre. Trésor de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme). 275
154. Martyre de saint André. Chapiteau de Besse (Puy-de-Dôme) 276
155. Chapiteaux du cloître de Moissac 277
156. Miracles de saint Gervais et saint Protais. Vitrail de la cathédrale du Mans. 278
157. Chapiteau du cloître de la cathédrale de Monreale 279
158. Statue tombale de l'évêque Guillaume Jorda, mort en 1186. Cloître d'Elne 282
159. Statues provenant du tombeau de saint Lazare à Autun 283
160. La Grande Babylone. Apoc. 17. Miniature de l'Apocalypse de Saint-Sever 285
161. L'Apparition du Fils de l'Homme. Apoc. XIV, 14. Miniature de l'Apocalypse de Saint-Sever . 286
162. Combat de l'archange Michel contre le Dragon. Apoc. XII, 7. Fresque de Saint-Savin. . . . 287
163. La première vision de saint Jean. Tympan de La Lande-de-Cubzac (Gironde) 288
164. Le Christ de la vision apocalyptique. Fresque de la crypte de Saint-Savin 289
165. La deuxième vision de saint Jean. L'Eternel et les 24 vieillards. Tympan du portail de Moissac. 290
166. Le Jugement Dernier, du sculpteur Gislebert. Tympan de la cathédrale d'Autun 291
167. La Seconde Venue du Fils de l'Homme. Tympan du Portail Royal de Chartres 292
168. Les âmes des justes portées dans le sein des patriarches. Façade de Saint-Trophime d'Arles. 293
169. L'inspiration idéaliste. Détail de la statue du trumeau du portail central de la cathédrale d'Amiens, dite le Beau Dieu, 1225 296
170. La Visitation, statues du portail central de la cathédrale de Reims, vers 1285 297
171 et 172. L'Eglise et la Synagogue. Cathédrale de Strasbourg 299
173. Statue funéraire de Louis, fils aîné de saint Louis, † 1260. Eglise Saint-Denis, provient de l'abbaye de Royaumont 300
174. Plate-tombe, deuxième moitié du XIIIe siècle. Cathédrale de Châlons-sur-Marne. 301
175. Statue funéraire du pape Clément VI. Abbaye de la Chaise-Dieu 302
176. Portail nord de la cathédrale de Laon (vers 1220). Enfance de Jésus 303
177. Tympan du portail nord de la façade de Notre-Dame de Paris. Dormition et Couronnement de la Vierge 304
178. Tympan du portail central de Notre-Dame de Paris. Jugement Dernier. 305
179. Cathédrale de Chartres. Statues de la porte centrale du croisillon nord. 307
180. Cathédrale de Chartres. Tympan de la porte latérale droite du transept nord. Jugement de Salomon, Job. 308
181. Cathédrale de Chartres. Voussure de la baie centrale du transept nord. Anges, prophètes, rois, ancêtres de Marie 309
182. Cathédrale de Chartres. Voussure de la baie centrale du transept nord. Anges. Vierges sages. Vertus. 310
183. Cathédrale de Chartres. Statues de la baie latérale de gauche du transept sud 311
184. Portail nord de la façade de la cathédrale d'Amiens, 1225. Soubassement de la statue de la Vierge. Histoire d'Adam et Eve. 312
185. Médaillon de soubassement du portail nord de la cathédrale d'Amiens. Jésus parcourant Jérusalem. 313
186. Façade de la cathédrale d'Amiens. Galerie des Rois 314
187. Façade de la cathédrale d'Amiens. Statues des apôtres. 314
188. Cathédrale d'Amiens. Statues de prophètes 315
189. Vitrail de la cathédrale de Bourges. La Madone. 316
190. Vitrail de la cathédrale de Bourges. Saint-Etienne. 316
191. La Crucifixion. Gâble du portail nord de la façade de la cathédrale de Reims. 318
192. Cathédrale de Reims. Invention de la Croix 319
193. Cathédrale de Reims. La Présentation au Temple. 320
194. Portail latéral du croisillon nord de la cathédrale de Reims. Le sein d'Abraham 321
195. Portail latéral du croisillon nord de la cathédrale de Reims. Les damnés. 322
196. Statues du portail méridional de la façade de la cathédrale de Strasbourg. Le Tentateur et les Vierges folles 323
197. Giotto. Le mariage de saint François avec dame Pauvreté. Basilique inférieure d'Assise . . . 325
198. Duccio di Buoninsegna. La Maesta, grand retable de la cathédrale de Sienne (1311) 327
199. Giotto. Séparation de saint François d'avec son père. Eglise supérieure d'Assise. 329
200. Jacques Torriti. Le Couronnement de la Vierge. Mosaïque absidale de Sainte-Marie Majeure. . 331
201. Duccio. Entrée de Jésus à Jérusalem. Sienne 332
202. Pietro Lorenzetti. La Cène. Eglise inférieure d'Assise 333

Figures. Pages
203. La Mise en Croix. Fresque de l'église de la Peribleptos. Mistra 337
204. Duccio. La Crucifixion (1311). Sienne 339
205. Giotto. Le Thrène. Fresque de la chapelle de l'Arena à Padoue (vers 1303) 340
206. Giotto. La Nativité et l'Annonce aux bergers. Fresque de la chapelle de l'Arena à Padoue . 341
207 et 208. Madones françaises du XIIIe siècle. Amiens, Reims 347
209. Martyre de saint Marc à Alexandrie. Très Riches Heures du duc de Berry, par les frères de Limbourg (1416). Chantilly, musée Condé. 351
210. Le maître de Flémalle. La Vierge et l'Enfant Jésus. Pétrograd, musée de l'Ermitage 352
211. La Vision de saint Jean. Très Riches Heures du duc de Berry par les frères de Limbourg (1416). Chantilly, musée Condé 353
212. Le prophète Daniel. Statue du chœur de la cathédrale d'Albi, deuxième moitié du XVe siècle . . 354
213. Le songe de Pharaon. Stalles de la cathédrale d'Amiens 355
214. Gravure sur bois, éditée par Vérard. L'âme du mort emportée au ciel. 357
215. Vittore Carpaccio. Présentation au Temple. Venise. 358
216. Raphaël. La Vierge au chardonneret. Florence, musée des Offices. 359
217. Benozzo Gozzoli. Le Cortège des rois mages. Florence, fresque du palais Riccardi 360
218. Anges musiciens et Annonciation, intailles. Paris, Cabinet des Médailles. 360
219. Lucas Cranach. Le repos de la Sainte Famille, musée de Berlin 361
220. L'éducation de la Vierge. Groupe en pierre, XVIe siècle. Praslin (Aube). 362
221. Trépas de la Vierge. Église de la Trinité de Fécamp 363
222. La Vierge du Rosaire. Briançonnet (Alpes-Maritimes) 364
223. Botticelli. La Madone entre les deux saints Jean. Berlin 365
224. Christ attendant le supplice. Clôture d'une chapelle de la cathédrale de Rodez 366
225 et 226. Crucifixion. Verrières en grisailles. Rouen, palais de l'Archevêché, XVe siècle 367
227. Ligier Richier. Scènes de la Passion. Rétable de Hatton-Chatel (Meuse). 1528 368
228. Vierge de pitié. Livre d'Heures. Bibliothèque de Clermont. 369
229. La Vierge de pitié. Ecole d'Avignon. Musée du Louvre 370
230. Vierge de pitié et Résurrection. Parclose des stalles de l'église de la Trinité à Vendôme 371
231. Mise au tombeau. Salers (Cantal). 372
232. Bartolomeo Bermejo. La Sainte Face. Musée de Vich 373
233. Christ agonisant, fragment de sculpture. Musée de Beauvais 374
234 et 235. Statues de saints du XVe siècle. Eglise de Poivres (Aube) 375
236. Statue de sainte Catherine. Eglise de Chavanges (Aube) 376
237. Vittore Carpaccio. Sainte Ursule et les onze mille Vierges reçues par le pape Cyriaque. Venise. 377
238. Statue de saint Christophe. Cathédrale d'Amiens 378
239. La Licorne, figure de la Vierge. Médaille de Pisanello (1380-1456) 380
240. L'ivresse de Noé. Venise, palais ducal (1423-1442). 381
241. Raphaël. Dispute du Saint Sacrement. Détail. 383
242. Michel-Ange. La Sibylle libyque. Chapelle Sixtine. 383
243. Michel-Ange. Le prophète Isaïe. Chapelle Sixtine 384
244. La danse macabre. Peintures de l'église de Kermaria-Nisquit (Côtes-du-Nord) 387
245. La danse macabre. Peintures de l'abbaye de la Chaise-Dieu. 388
246 et 247. Hans Holbein. Fragment des Simulacres de la mort (1538) 389
248. Roger de la Pasture. Le Jugement Dernier. Partie centrale (Hospice de Beaune) 392
249. Hubert van Eyck. Volets du rétable de l'Agneau mystique de Saint-Bavon de Gand. Juges intègres. Les soldats du Christ 393
250. Détail du Jugement Dernier de Michel-Ange. Rome, Chapelle Sixtine. 395
251. Michel-Ange. Pieta. Saint-Pierre de Rome 399
252. Michel Ange. La Madone du tombeau des Médicis. Florence. Saint-Laurent 400
253. André Mantegna. Saint Sébastien de la Sainte-Chapelle d'Aigueperse. Musée du Louvre. . 401
254. Le Tintoret. La Cène. Venise. Scuola di San Rocco 402
255. Paul Véronèse. Le repas chez Lévi. Venise, Académie des Beaux-Arts 405
256. Carrache. Transfiguration. Bologne. 406
257. Le Dominiquin. La dernière communion de saint Jérome. Vatican 407
258. Le Dominiquin. Délivrance de saint Pierre. Rome, San Pietro in Vincoli. 408
259. Murillo. Jésus et saint Jean enfants. Madrid, musée du Prado. 411
260. Montanes. Descente de Croix. Monastère des Hiéronymites, près Séville 412
261. Alonzo Cano. Statue de saint Bruno. Chartreuse de Grenade 413
262. Pedro de Mena. Statue de saint Pierre d'Alcantara. Musée de Barcelone 414

Pages.

263. Rubens. Adoration des Mages. Musée d'Anvers 415
264. Lesueur. La mort de saint Bruno. Musée du Louvre. 417
265. Jacques Callot. La montée au Calvaire. Les mystères de la Passion (1629) 418
266. Rembrandt. Le ménage du menuisier. Musée du Louvre 419
267. Le Bernin. L'extase de sainte Thérèse. Rome, Santa Maria della Vittoria 421
268. Pierre Mignard. Peinture de la coupole du Val de Grâce 423
269. François Boucher. L'Adoration des Bergers. Bréviaire de Paris. 1736 424
270. Tiepolo. Le Christ conduit au Calvaire. Venise, église Saint-Alvise 425
271. Ingres. Le vœu de Louis XIII. Cathédrale de Montauban 428
272. Hippolyte Flandrin. Le Cortège des Vierges martyres. Saint-Vincent-de-Paul, à Paris 429
273. Puvis de Chavannes. Sainte Geneviève veillant sur Paris. Peintures murales du Panthéon . . 430
274. W. Holman Hunt. Le Christ lumière du monde. Keble College, Oxford 433
275. Fritz von Uhde. Jésus chez les travailleurs. Musée du Luxembourg 434
276. Bida. La Paix. Extrait des *Saints Évangiles*. 435
277. Tissot. Jésus engage les apôtres à se reposer. Extraits de la *Vie de N.-S. Jésus-Christ*. 436
278. Dagnan Bouveret. Étude pour la Cène 437
279. Maurice Denis. Descente de croix 439
280. Georges Desvallières. Le Christ déclarant son amour aux hommes 441
281. Eugène Burnand. La drachme retrouvée. Dessin extrait des *Paraboles* 442
282. Couronnement de la Vierge. Fragment de tapisserie du trésor de la cathédrale de Sens, xve siècle. 445
283. Saint Louis, roi de France. Commencement du xve siècle. Ms. Ars 449
284. Gérente. Ravitaillement de Paris par sainte Geneviève. Notre-Dame de Paris. Vitraux . . . 454
285. Les trois grands portails de la cathédrale de Reims. 455
286. Thierry Bouts. Le martyre de saint Erasme. Louvain, église Saint-Pierre. 469
287. Botticelli. Châtiment de Coré, Dathan et Abiron. Rome. Basse chapelle Sixtine. 470
288. Rouen. Cathédrale. Vitraux : Le Christ devant Pilate ; Couronnement d'épines 476
289. Tympan du Portail Nord de Notre-Dame de Paris 478
290. Simone Martini. La messe de saint Martin. Assise. Église Saint François. 480

Fig. 288. — Rouen. Cathédrale. Vitraux : Le Christ devant Pilate ; Couronnement d'épines.

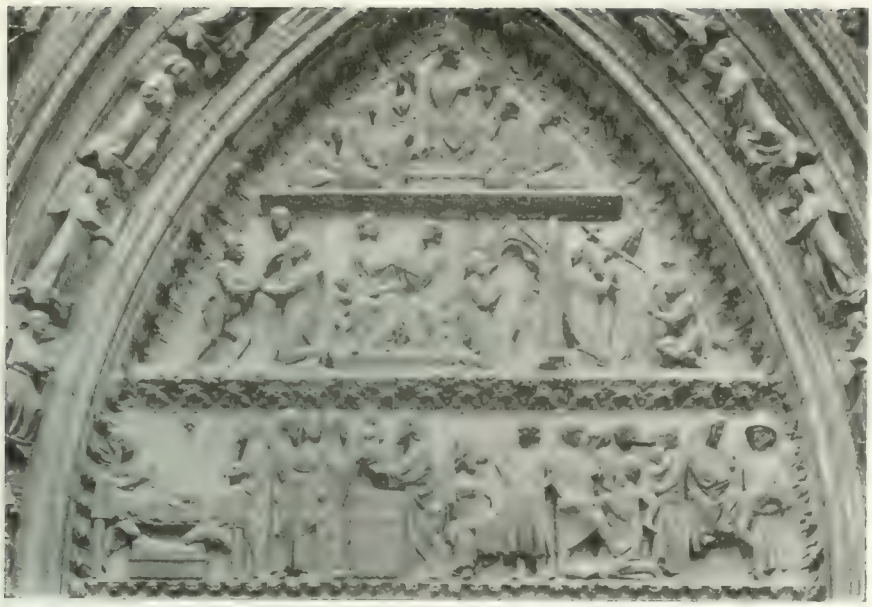


Fig. 289 — Tympan du Portail Nord de Notre-Dame de Paris.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

L'ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE, SON OBJET, SA MÉTHODE 1

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DE L'ART CHRÉTIEN. — Ier-IIIe SIÈCLES

I. La question de l'art religieux dans le christianisme. — II. L'art funéraire des païens et des juifs. — III. Le premier art des chrétiens : décor mythologique. — IV. Les premiers symboles chrétiens 13

CHAPITRE II

L'ART CHRÉTIEN DES TROIS PREMIERS SIÈCLES (*suite*).
SYMBOLES CHRÉTIENS ET PREMIÈRE ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE

I. L'ancre et la croix. — II. L'orante et le Bon Pasteur. — III. L'iconographie funéraire : Ancien Testament. — IV. Nouveau Testament, culte des saints, allégories, scènes de la vie réelle. — V. Origine hellénistique de l'art chrétien : ses sources et son inspiration 30

CHAPITRE III

L'ART TRIOMPHAL, IVe-Ve SIÈCLES

I. Conditions nouvelles de l'art religieux au IVe siècle. — II. L'art et le dogme : la question des images. — III. Le symbolisme : symboles anciens. — IV. Les symboles nouveaux : le monogramme, le nimbe, la croix 53

CHAPITRE IV

L'ART TRIOMPHAL (*suite*). L'ICONOGRAPHIE NOUVELLE

I. Les figures. Le Christ. — II. Les aspects théologiques de la figure du Christ : les deux natures, la Crucifixion. — III. Les figures du monde céleste. — IV. Les cycles : Ancien et Nouveau Testament. Allégories 70

CHAPITRE V

L'ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE DE L'ART BYZANTIN
DU Ve SIÈCLE A LA FIN DE LA QUERELLE DES IMAGES

I. Formation de l'art byzantin (VIe-VIIIe siècles). — II. La crise iconoclaste et ses conséquences dans le domaine artistique. — III. L'art byzantin en Italie (VIIe-IXe siècles) 108

CHAPITRE VI

L'ICONOGRAPHIE DE L'ART BYZANTIN, DU Xe SIÈCLE AUX TEMPS MODERNES

I. L'âge d'or de l'art byzantin. L'iconographie officielle. Décoration du sanctuaire. — II. Décoration de l'église et du mobilier : les cycles liturgiques. — III. L'art monastique populaire. — IV. La Renaissance des Paléologues : formation de l'art orthodoxe moderne. — V. L'art orthodoxe chez les Slaves et les Roumains 135

CHAPITRE VII

L'OCCIDENT : L'ART ENCYCLOPÉDIQUE, Ve-XIIe SIÈCLE
LES CONDITIONS DU DÉVELOPPEMENT DE L'ICONOGRAPHIE

I. Les transformations de l'art occidental : époque barbare, Renaissance carolingienne, art roman. — II. Le point de vue de l'iconographie occidentale : la méthode allégorique et l'esprit encyclopédique. — III. Les sources de l'art occidental : l'archaïsme, l'art hellénistique, l'influence orientale. — IV. La part d'originalité dans l'art occidental 189

CHAPITRE VIII

L'ART ENCYCLOPÉDIQUE (*suite*). LA NATURE, LE MONDE MORAL
ET L'ANCIEN TESTAMENT

I. Les Arts libéraux et la nature. — II. Le monde moral. — III. Les métiers manuels et les allégories IV. L'Ancien Testament 214

CHAPITRE IX

L'ART ENCYCLOPÉDIQUE (*suite*). LA VIE DE JÉSUS-CHRIST

I. Les figures : le Christ, la Vierge, les Anges. — II. Le cycle de l'Enfance et la Vie publique. — III. La Passion. — IV. De la Résurrection au Couronnement de la Vierge 237

CHAPITRE X

L'ART ENCYCLOPÉDIQUE (*fin*)
L'HISTOIRE DE L'HUMANITÉ DEPUIS LA RÉDEMPTION

I. La vie des saints. — II. L'histoire profane. — III. La mort : l'art funéraire. — IV. Les visions apocalyptiques et le Jugement Dernier 271

CHAPITRE XI

L'ART THÉOLOGIQUE ET IDÉALISTE DES CATHÉDRALES DU XIIIe SIÈCLE

I. Les conditions nouvelles du développement iconographique au XIIIe siècle. — II. Les programmes iconographiques : les règnes de la nature et de la grâce. Laon, Paris. — III. Les deux avènements du Fils de l'Homme : Chartres, Amiens, Bourges. — IV. Les souffrances du Christ opposées à son second avènement : Reims, Rouen, Strasbourg 295

CHAPITRE XII

LES ORIGINES BYZANTINES ET ITALIENNES DE L'ART PATHÉTIQUE ET PITTORESQUE, XIIIe-XIVe SIÈCLES

I. Le mouvement franciscain et la forme nouvelle de la piété. — II. Son action sur l'art religieux. III. Les origines byzantines de la nouvelle iconographie. — IV. Sa première pénétration en Europe 324

CHAPITRE XIII

L'ART RÉALISTE ET MYSTIQUE, FIN XIVe-XVIe SIÈCLES

I. Les ressources techniques de l'art naturaliste. — II. L'iconographie des dévotions nouvelles. — III. Les images des saints et leur histoire. — IV. L'ancien programme d'enseignement dogmatique et moral. — V. L'idée de la mort. — VI. Le Jugement Dernier et les visions de l'Apocalypse 350

CHAPITRE XIV

LES ASPECTS DE L'ART RELIGIEUX DES TEMPS MODERNES

I. La crise de l'art religieux au XVIe siècle : Renaissance et Réforme. — II. La Réforme catholique et l'art religieux : naissance de l'art académique (fin XVIe-XVIIe siècles.) — III. Le mouvement mystique et l'art espagnol. — IV. L'art aux Pays-Bas, en France, en Hollande (première moitié du XVIIe siècle). — V. Le style baroque et la décadence de l'art religieux (fin XVIIe-XVIIIe siècles) . 398

CHAPITRE XV

LES TENTATIVES DE RÉNOVATION DE L'ART SACRÉ

I. Classiques et Romantiques. — II. L'ère des expériences. — III. La nouvelle école d'art chrétien . 427

Conclusion 446
Bibliographie 450
Tables alphabétiques 455
Index iconographique 462

Index des artistes 462
Index géographique 463
Table des planches hors texte 470
Table des illustrations 471
Table des matières 477

Photo Anderson

Fig. 290. — Simone Martini. La messe de saint Martin. Assise. Eglise Saint-François.

910. — LAFLUN, IMPRIMERIE (H. HERISSEY). — 11-27.

University of British Columbia Library

DUE DATE

14 JAN '77 REC'D	

ET-6 BP 74-453

N 1850
B T
1928

FINE ARTS
LIBRARY